

secolul 20

În interiorul revistei

DESENE DE PICTORI:

MATISSE

ROUAULT

DUFY

ENSOR

KLEE

KOKOSCHKA

RIVERA

OROZCO

PICASSO

DEINEKA

RESSU

ISER

ȘT. DIMITRESCU

COPERTA: DE KURT ALTMULLER (AUSTRIA) — DIN EXPOZIȚIA
INTERNĂȚIONALĂ DE FOTOGRAFII DE LA BUCUREȘTI 1963



Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de:

UNIUNEA SCRITORILOR din RPR

Comitetul de redacție:

ACAD. TUDOR VIANU, MARCEL BRESLAȘU REDACTOR-ȘEF, ION
BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULEANGA,
MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINĂ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT, TATIANA
NICOLESCU, FLORIAN POTRA, SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

11
1963

SUMAR

Antologie austriacă

TUDOR ARGHEZI, *Un popas la Viena*

RAINER MARIA RILKE, GEORG TRAKL, HUGO VON HOF-
MANNSTHAL, FRANZ WERFEL, ALBERT EHRENSTEIN,
THEODOR KRAMER, PAUL CELAN, INGEBORG BACHMANN,
CHRISTINE BUSTA, FRIEDERIKE MAYRÖCKER, GERHARD
FRITSCH, MICHAEL GUTTENBRUNNER, JURA SOYFER, –
Versuri, în românește de: Mihai Beniuc, Marcel Breslașu, Maria Banuș,

*Nina Cassian, Veronica Porumbacu, N. Argintescu-Amza, Ion Horea,
Nichita Stănescu, Petre Stoica*

Romanul și epoca noastră

Simpozionul COMES, Leningrad 1963, texte de: Giuseppe Ungaretti, Mihail Șolohov, Alexandr Tvardovski, I. Venezis, G. Piovene, Konstantin Simonov, Leonid Leonov, Ilya Ehrenburg, R. Matuszewski, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Tolnai Gábor, — cu o introducere de Ov. S. Crohmălniceanu

VASCO PRATOLINI, *Ellis*, piesă inedită într-un act,
în românește de Florian Potra

Prezența lui Jean Cocteau

Slujitor al celor nouă muze, evocare de Marcel Breslașu
Mă înțelegi așa? și alte poeme, în românește de Marcel Breslașu
Cocoșul și arlechinul, aforisme, traduse de Romulus Vulpescu
EUGEN SCHILERU, *Jean Cocteau și arta cinematografică*
JUDIT LAZĂR, *Cocteau și muzica*

Profiluri

FRANCISC PĂCURARIU, *Poezia lui Rafael Alberti*
TATIANA NICOLESCU, *Surprizele cotidianului*

GALINA NIKOLAEVA, *Talentul*, în românește de Margareta Șipoș

Imaginea prezentului în lume

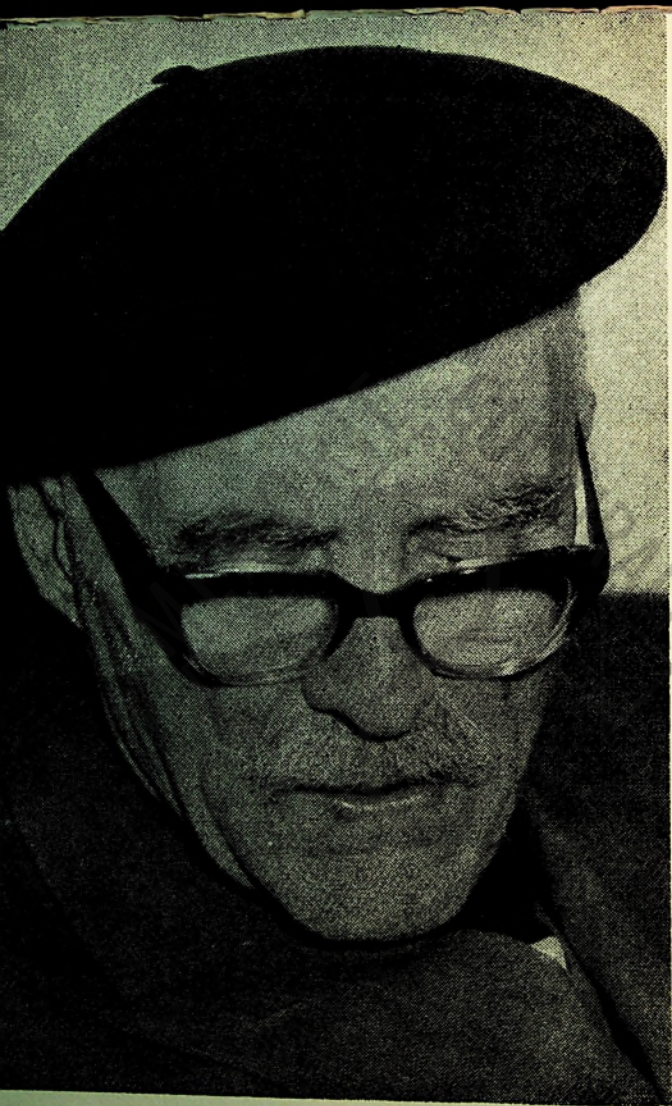
Grădina familiei Finzi-Contini; Povestiri despre Lenin; Poezie și prietenie.

Ecouri românești peste hotare Cadran mondial

PREZENTAREA ARTISTICĂ: GETA BRĂTESCU

ANTOLOGIE AUSTRIACĂ





@Asociația Ziaristilor Independenti din România
Tăvora Anghel

TUDOR ARGHEZI

un popas la VIENA

Călător în țările străine cu mersul trenurilor în buzunar, trecusem de mai multe ori, însă teoretic, prin Viena. Din gară și din vagon eram fără să fiu în capitala Austriei.

Marele oraș de unde începe occidentul se zărea ca într-o imensă constelație de lumini, părint o continuare a bolților cerești pe pământ. Întîia dată cînd am așteptat în el nu mai știu cîte ore, să pornească trenul mai departe, era în 1905, acum 58 de ani! O viață!

Știam că Austria fusese o mare împărăție, autoritate în destinele europene, dar încolo, sub influența muzicală a lui Johann Strauss, aveam impresia că Viena nu stă pe loc, cum stăteam eu în gară, ci că orașul întreg valsează pe undele Dunării albastre. Nici pînă azi n-am scăpat sentimentul de legănare dansată, dacă mă gîndesc la marea capitală a unui stat cu vaste tradiții...

Permiteți-mi azi, stimați cititori, să exprim gratitudini superlative pentru neașteptata onoare pe care mi-o faceți. V-aș ruga să-mi acordați și favoarea scuzelor ce vă sînt dator.

De obicei, la solemnitățile de asemenea natură, mulțumirile nu sînt citite ci vorbite, fără hîrtie. Faceți cu mine excepția să vi le citesc.

Nu sînt orator nici pentru improvizații. Știu că au fost oratori iluștri, care își repetau discursurile pe dinafară în fața

oglinzii. Aș comite indiscreția să adaog că paternitatea celebrității lor aparținea adeseori cîte unui biet obscur secretar, plătit cu o decorație poleită...

La vîrsta mea, pot îndrăzni și confidențe. În prima mea tinerețe eram întrebat: Ce vrei să te faci? Avocat? Nul — Deputat? Nul — Inginer petrolist? Nul — Atunci, nu ești bun de nimic! Eu doream să mă fac... ofițer! — Vedeși ce-am ieșit: un scriitor!

În această calitate, de scriitor, cutezai să vă cer iertare că citesc în loc să vorbesc.

Timp de 60 de ani, zi și noapte, mi-am pierdut vremea, dacă se poate spune adevărul, scriind... Am scris și iarăși am scris și am tot scris, pînă ce am uitat să vorbesc...

Totuși, a scri și tipări, de la o țară la alta, este a da mîna de la popor la popor, în slava intelectului, a prieteniei și a fraternizării între cultură și pace...

Mulțumirile mele recunoscătoare se adresează atît Societății Austro-romînești cît și patriei lui Strauss, care a învățat omenirea, întristată de o veche durată istorică, să cînte și să valseze.

Fie ca Viena să fie din ce în ce mai mult, marele loc de întîlnire dintre spiritul romînesc și spiritualitatea austriacă.

TUDOR ARGHEZI

Post-scriptum — La întîlnirile care au urmat primirii la Viena, au participat însușeșiți de mesajul literar al Romîniei, profesori eminenți, învățați de reputație, scriitori apreciați, editori, cititori romîni și austriaci, oficialitățile noastre, cu prilejul apariției ediției vieneze a versurilor mele. Ori cît de politicoasă ar încerca să-mi fie memoria, ierte-mi-se lipsa de îndrăzneală să le rostesc numele în limba germană. Însă rămîn cu un sentiment neîntrerupt de neașteptată bucurie. — T. A.

RAINER MARIA RILKE

Marele poet austriac Rainer Maria Rilke s-a născut la Praga în decembrie 1875, ca fiu al unui mic funcționar feroviar. Frecventează în silă o școală militară, după care se înscrie la Academia comercială din Linz; studiază în orașul natal artele, literatura și istoria dreptului, dar nu are răbdare să-și desăvîrșească studiile și părăsind granițele Austriei habsburgice se stabilește rînd pe rînd la München, Berlin și Florența. Întreprinde călătorii în Rusia, Franța și Italia. Rusia a lăsat asupra poetului o impresie zguduitoare, rămînîndu-i prieten statornic pentru totdeauna. Întîlnirea cu Tolstoi — care nu i-a împărtășit viziunea idilică pe care și-o formase despre evlavia țaranului rus — n-a decurs într-o prea mare armonie. În anul 1905 a fost secretarul sculptorului francez Rodin, despre arta căruia a și scris o carte citită și azi cu interes deosebit. Între anii 1911—1912 locuiește în castelul Duino așezat pe țărmurile înșorite ale Adriaticii. După terminarea războiului mondial, la care n-a participat, se stabilește în Elveția, locuind în turnul castelului Muzot din Walis. În general, după 1921, uzează de ospitalitatea unor prieteni și protectori în ale căror castele găsește liniștea necesară creației. Moare în decembrie 1926 în apropierea localității Montreux. După unii, septicemia de care a murit i-ar fi fost provocată de înțepătura unui spin de trandafir. „El, căruia îi plăcea să numere pleoapele trandafirilor, a murit, așa cum dorea, de moartea sa“, spunea într-un articol comemorativ, în urmă cu șapte ani, Lucian Blaga. Este înmormîntat lingă zidurile bisericii din Raron, în mijlocul unei priveliști splendide.

Rainer Maria Rilke a debutat modest, primele volume nu păreau să vestească lumii geniul său. Într-o limbă poetică de

excepțională muzicalitate, care pune întotdeauna traducătorii în fața celor mai dificile obstacole, Rilke a scris versuri de o artă desăvârșită, în care se recunosc uneori influențe ale poeziei populare din Boemia. Opera sa este caracteristică pentru acea categorie de artiști, care în perioada de amurg a societății capitaliste, neîntrezărind calea revoluționară de transformare a lumii, se retrag într-o dureroasă izolare. Poezia rilkeană reflectă o acută sensibilitate artistică, jignită de trivialitatea burgheză; substanța ei umanistă nu a fost însă suficient de puternică pentru a formula deschis un protest împotriva orînduirii sociale în care trăia și pe care o socotea și singura posibilă. Poezia lui Rilke arată simpatie pentru lumea oamenilor umili, a cerșetorilor, orfanilor, schilozilor, leproșilor, dar receptează sursa vastelor suferințe omeniești sub o formă atemporală și asocială, într-o viziune mistică. De înaltă valoare artistică este și proza rilkeană, iar traducerile din limbile engleză, franceză și rusă (*Cîntecul oastelor lui Igor*) semnate de poet sînt adevărate modele de transpunere creatoare.

Opere mai însemnate: *Cartea imaginilor*, *Povestiri despre bunul Dumnezeu*, *Ceaslovul*, *Elegiile duineze*, *Sonetele către Orfeu*, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*.

Într-adevăr, există în Rodin o răbdare obscură ce-l face aptoape anonim, o calmă și superioară mansuetudine, ce, din marea răbdare și din frumusețea naterii, care începe să-și spună din nimie, ea să parcurgă, liniștit și grav, drumul lung spre plenitudine.

La Rodin, subiectul nu-i legat niciodată de un obiect de artă, eum ar fi legat un animal de un arbore.

În timp ce pe trupuri e numai mișcare și maree, flux și reflux, pe obraz creștă aerul.

RILKE din volumul RODIN



Nu există decît un singur drum. Pătrunde în tine însuți, caută nevoia care te face să scrii: cercetează dacă rădăcinile ei cresc în străfundul inimii. Întreabă-te în singurătate: oare aș muri dacă ar trebui să nu scriu? Întreabă-te la ceasul cel mai tainic al nopții, dacă este într-adevăr o necesitate constringătoare să scrii. Scormonește în tine însuți spre cel mai adînc răspuns. Dacă răspunsul e afirmativ, dacă poți ține piept unei întrebări așa de grave printr-un foarte simplu « Trebuie », atunci construiește-ți viața după această necesitate.

Nu scrie poeme de dragoste. Evită la început aceste teme prea curente: sînt cele mai dificile. Unde îi stau la îndemînă numeroase tradiții sigure, strălucitoare, poetul nu poate da ceva propriu decît în plină maturitate a forței sale.

Folosește pentru a te exprima, lucrurile care te înconjoară, imaginile propriilor visări, obiectele amintirilor. Dacă acest cotidian al tău îți pare sărac, nu-l acuza. Acuză-te pe tine însuți că nu ești îndeajuns poet pentru a chema la tine bogățiile acestea.

Într-un singur gînd creator re trăiesc, făcîndu-l mareț și sublim, mii de nopți de dragoste uitate. Cei care de-a lungul nopților se înlănțuie într-o voluptate legănătoare săvîrșesc o operă gravă. Ei adună, blîndețe, gravitate și putere pentru cîntul poetului care va răsări, rostind fericiri inexprimabile.

SCRISORI CĂTRE UN TÎNĂR POET

MEMORIE
& CULTURALĂ

RAINER
MARIA
RILKE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



RAINER
MARIA
RILKE

TRĂIESC ACUM

*Trăiesc acum când veacu-i pe sfârșite.
Simți suflul unei file mari ce-adie,
pe care tu și eu și Domnu-o scrie,
și mâini străine o întorc grăbite.*

*Simți strălucirea noii pagini, parcă,
pe care totul poate fi trasat.
Puteri tăcute forța și-o încearcă
și se privesc întunecat.*

TOTUL VA FI PUTERNIC

*Totul va fi puternic iar și mare,
șes neted, ape-adânc unduitoare,
uriași copacii, zidurile scunde;
și-n văi, la chipuri felurite, și tare,
neam de plugari și de ciobani, oriunde.*

*Nu temple care-l string pe Domnu-n fiare,
ca pe-un fugar și-l pling în gura mare,
ca pe-o jivină prinsă și rănită, —
ci case ce-l primesc pe cel ce bate,
și-un simfămint de-ofraude nesecate,
în noi și-n orice faptă săvârșită.*

*Nu dor de-o viață dincolo și peste —
ci morții-ă nu aduce profanare,
și, slujitor mereu celor terestre,
a nu mai fi străin mâinilor sale.*

* * *

Iarăși și iar, chiar de cunoaștem priveliștea dragostei
Și cimitirul cel mic cu inscripțiile lui tînguitoare,
Și îngrozitor de tăcutul abis unde sfîrșesc
Ceilalți: iarăși și iar noi pornim cîte doi, împreună,
Sub copacii bătrîni, iarăși și iar ne întindem alături,
În mijlocul florilor, cu fața la cer.

În romînește de Maria BANUȘ

AȘA...

Așa cum sticla de Muran știe
dintru-nceput coloarea cenușie,
nedeslușitele magii
pe care le va îndrăgi —

și mîna ta, în gestu-i lin
visase dinainte
să fie cumpăna cuminte
a clipei noastre de prea-plin...

(Din ciclul în limba franceză *Les roses.*)

PANTERA

(Jardin des Plantes)

Ochiul s-a stins în lenta perindare
de gratii... Totul cade-n golul lui:
În lume-s mii de gratii, dar se pare
că după gratii nici o lume nu-i.

Vînjosul mers cu pași mlădii, încearcă
— rotind în cercul tot mai mărunțit —
un joc al forței, după miezu-i, parcă —
în care-o Vrere mare-a amușit.

Rar, cînd pupila-și saltă, doar o dată,
cortina — și vreun chip fugar, stîrni
prin mădulare liniștea-ncordată —
în inimă-ncetează de-a mai fi.

În romînește de Marcel BRESLAȘU

DIN «SONETELE CĂTRE ORPHEU»

*Să vrei prefacerea! prins de-al văpăii avânt.
Ce-ți poate fie răpi a prefacerii sală?
Faurul spirit oricare, ce-î pămîntesc îndrumînd,
Iubește în chipul svîcnind răsturnata migală.*

*Ce-i rămas neclintit, încremenire-nseamnă!
Afli-adăpostul în groaza ce nevăzut amețește?...
Așteaptă! Năprasnic veghează mai cruntă năprasnă:
Vai fie! — Secura ascunsă pîndește!*

*Dar cunoaște izvoru-n șuvoi a cunoașterii fire,
Cîrmuind-o voios prin plăsmuiți luate
Ce sfîrșind, ades reîncep prin sfîrșitul ce pierel...*

*Fericirea oricare se naște din despărțire
Străbătînd-o mirată. Iar Daphne, schimbată
În laur înmiresmat, te vrea adiere!*

În romînește de N. ARGINTESCU-AMZA

Castelul DUINO





GEORG TRAKL

GEORG TRAKL

Georg Trakl s-a născut la Salzburg în anul 1887. Școlar destul de puțin sîrguincios, în clasa șasea gimnazială rămîne repetent, fapt care îl determină pe Tobias Trakl, tatăl, să-l înscrie la o școală de spișeri. Mai tîrziu urmează facultatea de farmacie, devine *magister* și profesează în cadrul farmaciei militare cu grad de locotenent; disciplina cazonă îi repugnă însă și se retrage în rezervă. Fire neliniștită, poetul nu-și găsește nicăieri locul; la Viena, bunăoară, angajat copist la un minister, rămîne în acest post doar trei zile. Găsește adăpost la Mühlau la prietenul său Ludwig Ficker, editorul revistei *Der Brenner*, în care de altfel și debutează. În 1914 este trimis cu o coloană sanitară pe frontul din Galiția. După bătălia de la Grodek — moment care i-a inspirat un poem antologic — disperat că nu poate ajuta singur nouăzeci de mutilați, încearcă să se împuște. Este trimis în spitalul din Cracovia, de astădată sub observație medicală. Aici se otrăvește luînd o cantitate prea mare de cocaină. După părărea unora, poetul s-ar fi sinucis conștient. A trăit numai 27 de ani. Într-un scurt răgaz, Trakl a compus o operă poetică — destul de redusă ca dimensiune — dar care constituie gloria liricii austriece.

Georg Trakl este reprezentantul de prim rang al expresionismului și unul dintre cei mai mari poeți de limbă germană. Descinde în filieră directă din Hölderlin, de la care preia temeinic substanța umanistă. În poezia ultimelor decenii influența sa a devenit considerabilă; personalitatea pregnantă a poetului e speculată de unii filozofi burghezi contemporani care — în mod fals — văd și în el un precursor al existențialismului. Cu simboluri întunecate, Trakl cîntă înstrăinarea de lumea capitalistă, fără să întrezărească orizonturi mai clare. Privirea sa, îngrozită de spectacolul orașului capitalist bîntuit de catastrofe, himere și neîmpliniri, se întoarce spre lumea satului pe care o cîntă cu vocea înecată de melancolie. Senzația lăsată de această poezie este — așa cum arată într-un eseu Ernst Fischer — a unui apus de soare cu lumina căzută pieziș, umbrele obiectelor zilnice mărindu-se uriaș, prevestind bezna. Lumina cuprinde însă în focarul ei palid ruina (puține sînt versurile trakliene în care să nu apară acest cuvînt!) satului atins de cancerul civilizației capitaliste. Cu un limbaj poetic redus la puține cuvinte (asemuindu-se și în această privință cu Bacovia!) dar asociate într-o remarcabilă varietate combinatorie, Trakl construiește tablouri de o frumusețe magică, în care peisajul Austriei găsește interpretul lui unic.

GRODEK

*În seară răsună pădurea toamnătică
De armele morții, cîmpia de aur,
Albastrele iezere, de-asupra cu soarele
Căzînd încruntat; și noaptea cuprinde
Oșteni muribunzi, cumplitele vaiete
Din gurile lor sfîrtecate.
Dar liniștea-și strînge în funduri de luncă
Nouri mohoriți, în care sălășuiește un zeu minios,
Sîngele scurs, răcoarea lunară;
Duc drumurile toate-n putreziciune neagră.
Sub rămurișul de aur al nopții, al stelelor
Se clatină sora Umbră prin cîmpul ce-asudă,
Ca să salute sufletele eroilor, capetele lor sîngerînde,
Și-ncet răsună prin trestii sumbrele flaute ale toamnei.
O, jale măreață! altare de bronz,
Flacăra rece a sufletului brănește azi o durere uriașă,
Nepoții ce nu s-au născut.*

În romînește de Mihai BENIUC

ÎN PRIMĂVARĂ

*Pași întunecați scuturau zăpada ușor,
În umbra copacului
Îndrăgostiții ridică învăpăiatele pleoape.*

*Mohorîtelor strigăte ale corăbierilor
Mereu le urmează steaua și noaptea;
Și vîslele bat în ritmuri domoale.*

*Lîngă ziduri căzute-n ruină
Curînd înfloresc viorelele.
Sfios înverzește și tîmpla solitarului.*

VARĂ

*Seara încetează tînguirea
Cucului din pădure.
Mai adînc se înclină grîul,
Macul roșu.*

*Dinspre colină
Amenință o neagră furtună.
Vechiul cîntec al greierului
Moare pe cîmp.*

*Frunzișul castanului
A rămas încremenit.
Pe scara-n spirală
Foșnește rochia ta.*

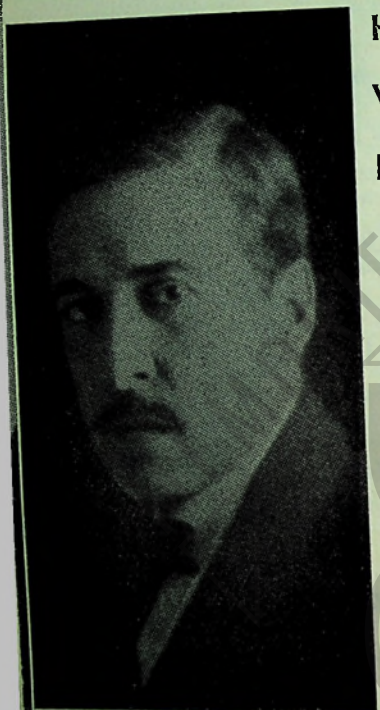
*În camera întunecată
Lumînarea pîlpîie liniștit.
O mîină de argint
O stîNSE;*

Vînt potolit, noapte fără stele.

SPRE SEARĂ, INIMA MEA

*Seara se aud liliicii țîșînd,
Doi cai negri aleargă prin luncă,
Freamătă arșarul roșu.
Hanul mic apare în calea drumeșului.
Dumnezeiesc e mirosul nucilor și al vinului nou,
Dumnezeiesc e să te legeni beat prin pădurea aprinsă de amurg.
Prin rămurișul întunecat răsună clopoșei îndurerăți.
Picură roua pe fașă.*

În romînește de Petre STOICA



HUGO VON HOFMANNSTHAL

Hugo von Hofmannsthal s-a născut la Viena în 1874, ca fiu al unui director de bancă. Se face cunoscut în literatură la vârsta de 16 ani, publicând sub pseudonimul Loris. Succesul său este imediat și răsunător; în cafenelele literare ale vremii apariția acestui copil-minune, cum a fost considerat, monopolizează mai toate discuțiile. După ce își ia doctoratul în filologie întreprinde nenumărate călătorii, dedicându-se apoi în întregime scrisului. Participă, în calitate de combatant, pe câmpurile de luptă ale

primului război mondial. Moare la Rodaun în anul 1929, lăsând literaturii austriece o operă variată — poezie, eseistică, dramaturgie — care oglindește multiple căutări artistice, deseori contradictorii. În opera sa dramatică a reluat teme ale tragediei antice într-o viziune modernă.

Poezia lui Hofmannsthal, născută sub semnul neoromantismului și al simbolismului, se distinge printr-o desăvârșită muzicalitate; limbajul său bogat, sugestiv, continuă tradiții lirice verificate în atelierul poetic al unor iluștri înaintași, de la Martin Luther încoace. Prezentînd, sporadic, în opera sa figuri de servitori, grădinari, cerșetori, poetul își manifestă simpatia față de oamenii simpli, dar nu putem spune că el a înțeles aspirațiile claselor populare, și că s-a făcut interpretul lor. Dezașorul cu societatea vremii sale, ca și neîncrederea într-un viitor mai luminos, l-au împins către pasivitate și izolare, poetul dedicîndu-se aproape exclusiv preocupărilor literare, ceea ce l-a dus, inevitabil, la o poziție estetizantă.

Împreună cu Rilke și Trakl, Hofmannsthal scoate poezia austriacă din cadru provincial, impunînd-o pe plan european.

Cîteva titluri de opere: *Moartea lui Tișian* (teatru 1892); *Teatru în versuri* (1899); *Elektra* (teatru — 1903); *Poezii alese* (1903); *Oedip și Sfinxul* (teatru — 1906); *Poetul și timpul acesta* (conferință — 1907); *Cavalerul rozelor* (libret de operă — 1911); *Austria în oglinda creației sale* (1916); *Intermezzo* (libret de operă — 1924). Creația lui Hugo v. Hofmannsthal a fost adunată pînă în prezent în 15 volume.

AMÎNDOI

*Ea-nainta purtînd pabarul
— ca gura-i se-arcuia chenarul —
atît de sigur și de lin
că n-a picat un strop de vin . . .*

*Atît de-ușoară mîna lui,
încît strunindu-și calul șui
cu gesturi largi, nepăsătoare,
l-astîmpără — să se-nfioare . . .*

*Dar cînd s-a aplecat să ia
paharul plin, din alba mînă,
clipita le-a părut prea grea . . .
și fremătînd — și el și ea —
își căutară mîna, pînă
pică tot vinul în țărînă.*

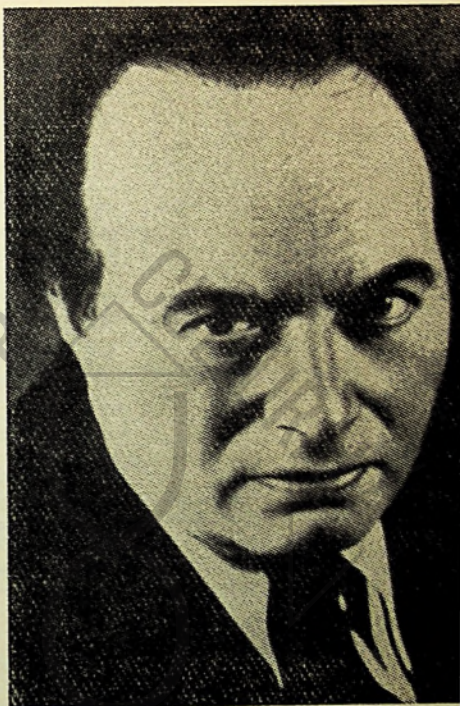
În romînește de Marcel BRESLAȘU

NESFÎRȘITA VREME

*Intr-adevăr, firavă ești: nu-ți amintești
de-acele vremuri binecuvîntate?
De-asupra văii înnoptate stelele urcau
Noi însă, -n umbră stînd, ne-nfioram —
Urișul ulm se clătina ca-n vis, și-n preajmă-i,
Pe iarbă, larva stropilor . . . Un ceas a fost?
Că-n nesfîrșita vreme ploaia m-a cuprins —
Acel ce-mbrățișează viața parc-o desfășoară-ntins . . .
Vis, adîncit între priviri, nemărginit.
Ființa ta nevrstnică, în mine-aș fi sorbit-o!
— Așa mi se părea — sub pomul ce-și păstrase încă stropii . . .*

În romînește de N. ARGINTESCU-AMZA

FRANZ WERFEL



MEMOR

Franz Werfel s-a născut la Praga în 1890, ca fiu al unui negustor. Studiile și le-a făcut la Praga, Leipzig și Hamburg. În timpul primului război mondial a luptat pe front în calitate de simplu soldat. În anul 1925 i s-a acordat «Premiul Grillparzer». Nevoit să părăsească Austria în perioada Anschluss-ului a emigrat în Franța, și după capitularea Franței, în Statele Unite. Publicând în 1937 povestirea *Die arge Legende vom gerissenen Galgenstrick*, Werfel a devenit în mod deschis dușman al fasciștilor spanioli. În ciuda faptului că în Statele Unite personalitatea sa artistică a fost prețuită, Werfel s-a simțit înșingurat, chinuit tot timpul de dorul pentru patrie. Moare în anul 1945 la Beverly Hills (California). Werfel și-a încercat condeiul în mai multe

genuri literare, numărul cărților pe care le-a publicat de-a lungul anilor fiind destul de mare. Dintre volumele sale în proză, cel mai cunoscut pe plan mondial rămîne romanul *Musa Dagb* («Die vierzig Tage des Musa Dagb»), tradus și în limba romînă în anii de după Eliberare.

Alături de Georg Trakl, Werfel stă în fruntea curentului expresionist. Caracteristica poeziei sale este patosul, erupția vulcanică, deseori marcate grafic, prin semne de exclamație. În această poezie, după cum remarcă Ernst Fischer, «de cele mai multe ori eul său liric trece într-un *noi* nedefinit». Poetul arată o simpatie sinceră pentru lumea obidiților, o preocupare reală pentru probleme sociale, fără însă a reuși să se apropie de ideologia clasei muncitoare. Creațiile sale poetice poartă pecetea pacifismului, a îndemnului la dragoste și credință în «fratele om»: O, *singura-mi dorință e, omule, să-ți fiu înrudit*. Spre sfîrșitul primului război mondial Werfel devine interpretul unei generații dezamăgite și dezorientate, ceea ce face ca lira sa, acordată pentru tonurile înalte ale imnului, să emită deseori sunete întunecate, cu ecouri religioase.

Opere mai însemnate: *Prieten al lumii* (versuri — 1911); *Noi sințem* (versuri — 1913); *Zina Judecării* (versuri — 1919); *Spiegelmensch* (teatru — 1920); *Juarez și Maximilian* (teatru — 1925); *Verdi. Romanul operei* (roman — 1924); *Nu ucigașul, ucisul este vinovat* (povestire — 1920); *Moartea micului burghez* (nuvelă — 1926); *Barbara sau eolavia* (roman — 1929); *Frații din Neapole* (roman — 1931); *Realism și interiorizare* (eseu — 1931); *Jacobowsky și colonelul* (teatru — 1944); *Steaua celor nendăscuți* (roman postum — 1946).



CÎND SĂ MĂ-MPAC CU MOARTEA-AM FOST ÎN STARE

*Cînd am atins un fărîm fără hotare
Și m-am simțit de lacrimi izbăvit —
La gloata asuprită m-am gîndit:
Trăit-a ea vreodată ceasul mare?*

*Cînd să mă-mpac cu moartea-am fost în stare,
În jurul meu se opintea cumplit
Pămîntul — și un neam nefericit
Trăia, murea, pe-o lume fără soare.*

*Cînd izbutit-am să mă-nalț spre nouri,
Erau atîștia-n jurul meu, trudind
Lîngă cazane, țarini și birouri*

*— Popor gîfîitor și suferind.
De e în viață-o cumpănă deplină,
— Cît voi plăti de scump această vină?*

PRIMUL TRANSPORT DE RĂNIȚI

*Cutremurați-vă! Nu izbucniți! Tăceți!
Oameni, e-adevărat! E-adevărat!
Plînsul, acum, să nu vă podidească!
Și țipătul păstrați-l în gîtlej!
Voi frunțile plecați-le, femeii!
De-acum încolo, astfel vor rămîne!
Tăceți! Și prea-ntristata gură-a voastră,
Cu mîna, cu năframa, astupați-o!*

*Oameni, și tu, popor, e-adevărat!
Nici un cuvînt, acum, și nici un geamăt!
Plecați, tăcînd, cu groaza în privire!
Voi, asupriți, mișcați-vă încet!*

Priviși ceea ce-arată mina mea!
O, voi, născuților întru durere!
O, neam de vaer, torturată obște!

În românește de Nina CASSIAN

ZÎMBET, SUFLARE, PAS ÎNAINTE!...

Făurește, poartă, păstrează
O mie izvoare de zîmbet în mină!
Surizînd, ploi binecuvîntate se-ntînd
Peste chipul întreg.
Surîsul nu e grimasă.
Surîsu-i făptura luminii.
Printre spații svîcnește lumina, nu din pricina
Că soarele înseamnă lumină;
Doar în chipul de om
E lumina-n surîs zămislită.
Prin sunătoarele porți ușor nemurită;
Printr-ale ochilor porți vălurind
Primăvara, întîia dată, -a zărilor spumă,
Al surîsului jar nedogorînd.
În ploaia de jar a surîsului
Străvechea mină clătește-o:
Făurește, poartă, păstrează!

.....
În pas omenesc zămislită
Libertatea drumul și-l naște.
Pășește prin pas omenesc
Prefacerea, harul zeesc,
Prin porțile toate, prin oricare inimi.
Zîmbet, suflet și pas
Sînt mai mult decît al luminii făgaș
Ori al stelelor, vîntului.
Lumea începe prin om.
În zîmbet, în suflu, în pasul
Iubitei, să te cufunzi!
Lăcrîmînd, în genunchi, mergi în străfund!

În românește de N. ARGINTESCU-AMZA



ALBERT EHRENSTEIN

Albert Ehrenstein, de origine maghiară, s-a născut la Viena în 1886. A făcut studii superioare în capitala Austriei, obținând titlul de doctor în filologie. Intelectual cu orientare umanistă, s-a apropiat de forțele de stînga, militînd împotriva fascismului. Vizitînd în anul 1934 Uniunea Sovietică, Ehrenstein s-a convins de superioritatea sistemului socialist și și-a însușit credința într-un viitor mai bun al omenirii. În anul 1932 se stabilește în Elveția, apoi în Statele Unite; moare în 1950 într-un spital pentru săraci.

Albert Ehrenstein, despre care Karl Kraus spunea că este « blestemat să rămînă un geniu fără să fie » și-a desfășurat activitatea creatoare în cerul expresioniștilor, al căror purtător de cuvînt a și fost multă vreme. S-a remarcat și în proză, cucerind cu povestirea satirică *Tubutseb* (ilustrată de pictorul și poetul Oskar Kokoschka) un loc de frunte în rîndurile acelor scriitori (Musil, Broch) care s-au ocupat de așa numitul « apocalips austriac » — epoca de aflîșit a imperiului habsburgic. În versuri, Ehrenstein exprimă

decepția majorității celor din generația sa, imediat după primul război mondial. Aceași deprimare o putem sesiza în versurile scrise în timpul războiului dezlănțuit de către Germania hitleristă: *Ne clătinăm într-o mare din ploaie de stinge / zăbovind în băltoacele somnului / și nu știm unde e fărâmul. (Barbaropa)* Ironia și sarcasmul, revărsate în versuri libere, dau notă caracteristică poeziei sale. De mare valoare sînt traduceri ale lui Ehrenstein din lirica universală.

Cîteva titluri de volume: *Sinuciderea unui motan* (povestiri — 1912); *Timpul alb* (versuri — 1914); *Omul strigă* (versuri — 1916); *Timpul roșu* (versuri — 1917); *Eros* (versuri — 1918); *Eternul Olimp* (povestiri și versuri — 1920); *Întoarcerea șoimilor* (proză — 1920); *Scrisori către Dumnezeu* (proză — 1922); *Toamnă* (versuri — 1923); *Lukian* (traduceri — 1925); *Oameni și maimuțe* (eseuri — 1926); *Cîntecul galben* (traduceri — 1933).

CÎNTEC DE TRECĂTOR

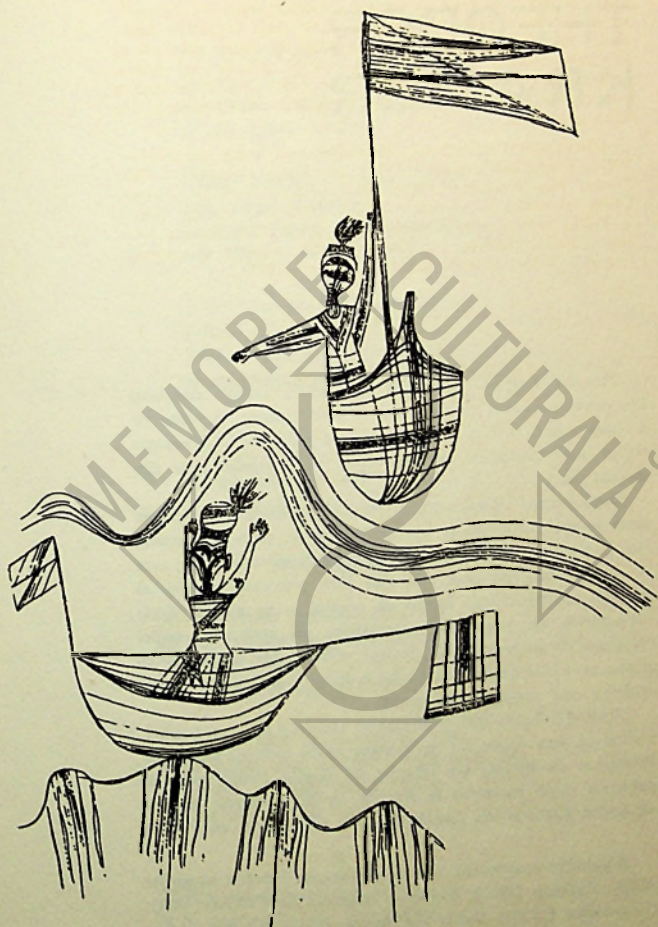
*Șovăitori ca trestia-mi sînt prietenii,
iar inima le stă pe buze
și castitatea n-o cunosc,
și-aș dănfui, aș dănfui pe creștetele lor.*

*Fată, tu, iubito,
suflet al sufletului, tu
aleaso, din lumină izbucnită,
o, niciodată nu m-ai zărit, nu m-ai zărit
și nu ți-a fost nici sinul încălzit
de cenușa în care mi s-a prefăcut inima.*

*Cunosc mușcătura cîinilor
și-a vîntului înfigîndu-mi
colșii lui transparenți în obraz —
locuiesc doar pe strada Vîntului-Biciuitor!
De-asupra mea e un acoperiș de sticlă
și flori de mușegai îmi zugrăvesc pereții,
cînd ploaia-n crăpături își face cuib, aici.*

*«Ucide-te!» îmi strigă cuțitul.
Zac în noroi.
Înalt, peste mine, -n calești,
din mers îmi fărîmă dușmanii
cearcănul lunii.*

În romînește de Nichita STĂNESCU



THEODOR KRAMER

Theodor Kramer (născut în anul 1897) adaugă tabloului liric austriac aspecte necunoscute, o nouă culoare. E vorba de o operă poetică în care își face loc lumea șomerilor, a dezmoșteniților lumii capitaliste, a cerșetorilor și a vagabonzilor din mediul rural.

După primul război mondial Austria pierzându-și poziția de mare putere europeană și zguduită și ea de criza economică, face și mai evidentă mizeria socială a orânduirii capitaliste, care îl impresionează pe poet mai ales prin pitorescul sordid al lumpen proletariatului. Limba sa poetică e pe alocuri dură, împestrițată cu prozaisme ostentative, cu termeni argotici (explicați de autor la finele fiecărui volum). Mai totdeauna în poezia sa — care ne duce cu gândul la baladele lui Villon — amărăciunea este conjugată cu ironia.

Vizitând Bulgaria (înainte de război) a trecut și prin țara noastră, scriind cu acea ocazie un emoționant poem închinat Dobrogei. Persecutat de naziști, s-a refugiat în Anglia. Dintre poemele publicate după revenirea în Austria, trebuie amintit poemul antifascist *Cuptorul din Lublin*. Kramer a murit în anul 1959.

A publicat următoarele volume de versuri: *Trîmbița pungărilor* (1928); *Calendar* (1930); *Zăceam în mlaștinile din Wolhynia* (1931); *Cu armonica* (1936); *Exilat din Austria* (1943); *Cîrciuma subterană* (1946); *Viena 1938 — Cadrele verzi* (1946); *Despre vinul negru* (1956).

ZUGRAVUL

*Ce de odăi am zugrăvit
cu metrul sau toplanul! . . .
Pe stradă umblu gîrbovit
să nu izbesc tavanul.*

*Golași pereții . . . Eu, livid —
Sus, aerul te-neacă.
Și scara (cînd mi-e brațu-n vid)
sub tălpi o mut oleacă.*

*Văpseaua-praf în lung vîrtej
înoată ca prin ceață.
Vinars îmi arde în gîtlej;
și dedesubt e greață.*

*Alege-ți singur un model.
Am zece-ntotdeauna!
Pictai odăi în chip și fel;
n-aș locui-n nici una!*

HĂITUIT

*Mi-au rămas numai cîteva zile
să mai umblu, așa, hăituit . . .
Cînd mă-ncumet prin crîșmele-umile,
nu le pasă ce am făptuit.*

*Mîine-mi bate și foamea la ușe.
Bani peșin, cîți au fost, s-au cam dus.
Pe urmă o să-mi pună cătușe
poliția neagră, de sus . . .*

★

*Străin mi-e și-acuma orașul
prin care, zănatec, mă plimb.
Nu îmi aflu într-însul sălașul.
La «toalete» cămașa mi-o schimb.*

*Greu să dibue urmele mele!
Port bărbușăl și bine mi-a prins.
Noaptea dorm pe la cite vreo lele
dar de nici una nu m-am atins.*

★

*Buburuxe, prin mîzga cleioasă
din calicin, înoată, tiptil...
Ași aș plînge gîndind cum, acasă,
le hăituiam, cînd mai eram copil...*

*Mîndru-i untul — pe raft — și sub lună...
Sau miesandre și maci, scăpărînd...
Zile-ntregi le-aș privi... Maică bună,
își spînzură fiul, curînd.*

În romînește de Marcel BRESLAȘU

PAUL CELAN



Nici un poet austriac din ultimele două decenii nu s-a impus pînă acum cu atîta autoritate ca Paul Celan. Născut în 1920, urmează între anii 1938—1939 medicina la Tours iar mai tîrziu face studii de filologie la Paris. Actualmente deține la L'École Normale funcția de lector la catedra pentru limbă și literatură germană. În anul 1960 obține «Premiul Georg Büchner». Debutază cu placheta *Nisipul din urne* (1948); paginile ei fiind invadate de greșeli de tipar, placheta este retrasă de autor din librării, rămînînd cunoscută doar într-un cerc restrîns de prieteni. Cu volumul *Mac și memorie* (1952), Celan atrage atenția criticii literare, care o salută cu entuziasm. El cultivă (ca de altfel mai toți colegii săi de generație) versul liber, dar sever ritmat, ce emite sunetele pure ale cristalului. Uneori versurile sale, contaminate de poezia suprarrealistă, devin ininteligibile. Creația poetului vădește o generoasă viziune asupra lumii, o caldă dragoste

pentru umanitate. Leitmotivul lui Celan, după cum remarcă Ernst Fischer (care îl consideră un mare poet) este spaima încercată de cei prigonți în anii fascismului. De o adevărată celebritate se bucură poemul lui Celan *Cîntecul morții*, care poate fi socotit o acuzație dintre cele mai puternice la adresa celor care au pus la cale crimele din lagărele de concentrare naziste:

Bem laptele negru al zorilor în fiecare noapte,
Îl bem dimineața, îl bem la amiază și seara,
Îl bem și îl bem —
Un om stă-ntr-o casă și scrie cu șerpilor jucîndu-se,
scrie-n Germania, cînd seara se lasă:
Aurul părului tău, Margareto, —
cenușa părului tău, Sulamith, —
o groapă săpăm în văzduh, și nu una strîmtă.

Săpați mai adînc — strigă omul — iar ceilalți cîntăți! —
Înșfacă o armă și-o flutură — albaștri i-s ochii —
săpați mai adînc, iar ceilalți cîntăți pentru dans!

Cîntăți mai frumos despre moarte — ne strigă — căci moar-
tea-i un meșter german.
Plimbați un arcuș mai ceșos peste strunele viiorilor, ca fumul
veși crește atunci,
veși zace-ntr-o groapă în nori, și nu va fi strîmtă.

Un om stă-ntr-o casă, — aurul părului tău, Margareto, —
clinii spre noi și-i asmute, ne dăruie-o groapă-n văzduh,
cu șerpilor se joacă, vîsînd că Moartea-i un meșter german.

(În românește de Petre SOLOMON)

În afara volumelor amintite, Celan a mai publicat două culegeri de versuri: *De la prag la prag* (1955) și *Sprachgitter* (Limba cifrat), (1959). A tradus din opera poetică a lui A. Blok (*Cei 12*), Serghei Esenin, A. Rimbaud și Paul Valéry.

ANII DE LA TINE LA MINE

Iarăși îți unduie părul când pling. Albastrul ochilor tăi
îl așterni pe masa dragostei noastre: un pat între vară și toamnă.
Bem o licoare pe care nici eu, nici tu, nici un al treilea
n-a pregătit-o:
sorbim ceva gol, ceva de sfârșit.

Ne privim pe noi în oglinzile-oceanului,
și ne-ntindem mai iute bucatele:
noaptea e noapte, începe cu zorile,
alături de tine mă culcă.

CEL CE INIMA-ȘI SMULGE DIN PIEPT

Cel ce inima-și smulge din piept, trandafirul atinge,
a lui sînt petala și spinul,
lui îi așterne lumina pe talger,
lui îi umple paharul cu adieri,
lui îi susură umbrele dragostei.

Cel ce inima-și smulge din piept și-o zvîrle înalt,
nimerește la fîntă,
piatra cu pietre ucide,
lui orologiul sîngele-și sună,
lui vremea, din palmă, ceasul îi bate,
cu mingi mai frumoase se poate juca,
și poate de tine vorbi și de mine.

În romînește de Maria BANUȘ

LACRIMILE

Lacrimile.

Lacrimile în ochiul fratelui.

Una a rămas suspendată, și crește.

Acum, locuim în ea.

Răsufală adînc, ca să se desfacă!

În romînește de Petre SOLOMON

Portretul de H. M. BRUKMANN



INGEBORG BACHMANN

Poeta Ingeborg Bachmann (născută în anul 1926 la Klagenfurt) se bucură astăzi de un prestigiu european. A studiat la Viena filozofia. A plecat apoi din țară, stabilindu-se mai întâi la Roma și München, și în cele din urmă în Elveția. Locuiește actualmente la Zürich, unde își consacră timpul în exclusivitate scrisului.

Ingeborg Bachmann scrie o poezie a omenescului, în versuri libere, muzicale, din care nu lipsește un patos de nuanță hölderliniană. Pe lângă volumele de versuri *Timpul pășuit* (1953) și *Invocarea Ursei Mari* (1956) a compus scenarii radiofonice și povestiri.

CĂTRE SOARE

Mai frumos ca stimabila lună și înobilata-i lumină,
mai frumos decât astrele — decorații cîntate-ale nopții —
mai frumos ca intrarea de foc a unei comete,
chemat de un țel cu mult mai frumos decât oricare stea,
căci viața ta și a mea atîrnă de el și de și — e soarele.

Soarele nalt și frumos ce răsare, și nu-și uită zilnica trudă
mai bine-mplinind-o vara, cînd ziua
pe țarm-aburește și pînzele fără putere-oglundite
îți trec peste ochi, pînă cînd obosești și scurtezi bun-rămasul.

Fără soare îți trage arta vălul din nou pe obraz,
tu nu-mi mai apari, și marea, nisipul
de umbre lovit ca de bici, se retrage sub pleoapele mele.

Frumoasă lumină ce ne-ncălzește, ne apără și poartă de grijă
să pot iar vedea, să te pot revedea!

Nimic mai frumos nu-i sub soare, decât să exiști . . .

Nimic mai frumos ca toiagul în apă și-o pasăre sus,
pentru zbor pregătindu-și aripa, și jos, o roire de pești,
colorați, conturați, pe lume veniți cu mesajul luminii,
să vezi împrejur pătratul cîmpiei, și poligonul cu o mie
de unghiuri al fării mele
și rochia ce te-nveșmîntă. Rochia ta ca un clopot și-albastră!

Frumos albastru, în care păunii se plimbă, se-nclină,
albastrul distanțelor, al fericirii cu anotimpurile simțului meu,
coincidență albastră la orizont! Și ochii mei entuziaști
din nou se deschid și clilesc și-s arși de lumină.

Soare, soare frumos, înaintea căruia pulberea trebuie să se închine;
 de-aceia nu pentru lună și stele voi plînge,
 căci noaptea se împăunează doar cu comete, crezînd că mă poate
 prosti,
 nu, pentru tine, soare, plîng fără margini, cum n-am mai
 plîns încă pe lume,
 pierderea ochilor mei, ce n-o pot abate.

În romînește de VERONICA PORUMBACU

Portretul de H. M. BRUKMANN



RUDOLF SPOHN (Austria) — desen

CHRISTINE B U S T A

Christine Busta, reprezentantă a noii generații de poeți austrieci, s-a impus în conștiința cititorilor, fiind socotită azi o personalitate artistică formată. S-a născut la Viena în anul 1915. Copilăria și o parte a tinereții și-a petrecut-o într-un cartier al oamenilor săraci. Încă de pe băncile liceului a dat lecții, ajutându-și mama care muncea din greu pentru asigurarea unei existențe precare. A fost învățătoare, după război studentă, translator, bibliotecară. Soțul ei, de profesiune muzicant, nu s-a mai întors din război (*Uneori îți vine soția în grădina părinților, pustie! pășește ici-colo ascultând în vânt uitatele voci...*). Debutează în anul 1950 cu volumul de versuri *An după an*, atrăgând atenția criticii și a publicului. Munca ei poetică desfășurată modest și susținut, departe de supralicitările zgornotoase, a fost încununată cu mai multe premii literare, dintre care amintim «Premiul pentru protejarea poeziei» și «Premiul Georg Trakl». Scrie și proză (fără să fi publicat până acum vreun volum), subiectele preferate fiind luate din experiența propriei sale copilării.

Poezia Christinei Busta continuă tradiția lirice austriece pe al cărei sol fertil s-a născut, primele poeme purtând vagi ecouri trakliene. Poeta a ocolit «isme», tot ceea ce a devenit în evoluția contradictorie a poeziei secolului XX modă și obiect de admirație pentru snobi. În poeme armonioase, mai totdeauna scurte și dense, reflectând o autentică sensibilitate lirică, răzbat ecourile lumii contemporane, învăluite în tristețea provocată de amara experiență de viață a poetei.

A publicat până în prezent următoarele volume de versuri: *Arborele ploii* (1951); *Lampa și delfinul* (1955, ed. II-a în 1958); *Hambarul pasărei* (1958) și *Coalită oală*.

NOAPTE

S-au deschis trandafirii calzi ai somnului
în odaia copiilor.

Eu cobor fără flori către râu.

Luntraşului ce-i pot aşterne pe mal?

Ajunge să-i spun:

o stea e în plasa pescarului?

SOMNUL

Coboară din negre păduri, aprinzându-ne stele.

Acoperă cuiburi şi lasă pleoapele florilor,

trece prin sat luminând fântinile-n drum,

potoleşte focul în vatră şi stinge lumina în casă,

rostogoleşte luna ca măr de argint în odaia copiilor

şi spune durerii: «Uită!» şi dragostei: «Nu-i încă ora!»

şi netezeşte finul îndărătnic sub căpăţâiul celor buni, celor răi,

slobozeşte frîul în grajd, şi în crîsmă fură paharul

de la buzele beţivului, dîndu-i-l de duşcă, răsturnîndu-i capul
pe spate,

şi scrie cu cîrpa fetei pe masa tare din han: «Acum e
de ajuns!»

LA MORMÎNTUL LUI MOZART

Cu leşpezi, timpul se măsoară.

Pe urne, cînt de păsări vii.

În liliac, lungi veşnicii.

Şi iarba creşte dreaptă, amară.

În romîneşte de Veronica PORUMBACU

FRIEDERIKE MAYRÖCKER



Friederike Mayröcker a debutat ca poetă în revista *Plan*, care în primii ani de după război a deținut un rol de mare importanță în revirimentul literaturii austriece. Versurile sale, în care se recunoșteau ușoare influențe rilkeene, au atras îndată atenția unor critici, bucurându-se totodată de aprecierea celor din promoția ei lirică. A continuat să compună poeme ce se remarcă prin imagini peisagistice, pline de culoare și sugestivitate. Cu toate că a scris mult, tînăra profesoară de limba engleză s-a mulțumit să publice doar o plachetă de proză, intitulată *Larifari* (1952).

UNEORI

Uneori la vreo întâmplătoare mișcare,
mîna-mi ți-atinge mîna, dosul palmei tale,
sau trupul meu apărat de veșminte, se sprijină, fără să știe,
o clipă de trupul tău apărat de veșmînt.
Acele inime mișcări, vegetale aproape,
trec prin inima mea,
străpungînd și gîtlejul ca un dulce tăiș,
și toată-nsetez ca fîntîna, vara, pe-arșiță.

În romînește de Veronica PORUMBACU



GERHARD FRITSCH

Gerhard Fritsch, ca mai toți scriitorii generației sale, a «supraviețuitorilor» cum li se mai spune, începe să publice după terminarea celui de al doilea război mondial. Poetul (născut la Viena, în anul 1924) a tipărit, printre altele, volumul de versuri *Ulciorul duburilor* și un roman intitulat *Mușchi pe pietre* (1954). De câțiva ani desfășoară o vie activitate de critic literar în cadrul prestigioasei reviste vieneze *Wort in der Zeit*. În aceeași revistă și-a publicat majoritatea poemelor care, în ultima vreme — așa cum ne indică un ciclu publicat — iau aspectul unei satire pline de finețe și de precizie.

SFÎNTUL MARTIN

*Sfîntul Martin nu-și împarte
niciodată mantaua întreagă. Cerșetorul
continuă să înghețe la ușa bisericii. Grîul
nu se pîrguiește aici iar prostănacul satului
afirmă că nici morții nu se scoală din morți
de vreme ce trompeta Judecății-de-Apoi
e făcută doar din lemn.*

În românește de Petre STOICA

MICHAEL GUTTENBRUNNER

Michael Guttenbrunner, născut în anul 1919 la Althofen, a început să publice după terminarea războiului. A avut o tinerețe zbuciumată; după anexarea Austriei, Gestapo-ul l-a arestat de mai multe ori pentru convingerile sale democratice și, ca soldat, a fost o dată chiar condamnat la moarte, reușind doar printr-o minune să scape de executarea sentinței. În versuri de obicei nerimate, Guttenbrunner își împărtășește dureroasele experiențe de viață, ceea ce constituie aproape implicit un act de acuzare îndreptat împotriva fascismului. Locuiește actualmente în capitala țării, unde profesază meseria de scriitor. Publică și proză. A tipărit până în prezent următoarele culegeri de versuri: *Vergile negre* (1947); *Urme și resturi* (1948); *Lemn de jertfă* (1954); *Versuri nerimate* (1959).

UNOR CONCETĂȚENI

*Atît de mult ați desmierdat
prostitul, îngîmfatul,
îngrozitorul chip al dictaturii,
pîn-ce sălbătăcia lui mocnită
a răbufnit,
și lumea de explozii a-ncins-o, ca de ciună,
tîrînd-o din măceluri în măceluri.*

*Ori v-a plăcut să credeți că războiul
în fața voastră va dezuălui*

doar spatele acelor puși pe fugă
ori ochii lor încremenți de moarte ?
Dar cînd și-aici la voi ați întâlnit
pe urma lor pustiul și cenușa,
stîngace, degetele voastre au arătat acuzator
doar spre aceia ridicați mai sus,
spre norii sumbri ai minciunii voastre.

PERIPETIE

Depart, zorii vieții fumegau
și flacăra speranței era stinsă,
doar inima ardea încă, doar ea,
cînd pașii tăi s-au îndreptat spre mine.
Păream un lujer desfăcut, înalt,
și în obraji îmi înfloriră crinii . . .
Inima ta spre-a mea se apleca,
și-așa cum norii-ntîmpină-n azururi
împrejmuiindu-l, piscul gol,
viața ta-mi îmbrățișa viața.

Eram cutremurat de focul
dorințelor și-apropierii tale,
dar cu-o minciună-ncîntătoare
ai născocit lumini, împodobindu-mi
creștetul prea devreme-mbătrînit,
șoptindu-mi cît ești tu de fericită.
Zîmbeam amar
și părul, stins, ofta,
cînd patima iubirii s-a aprins,
tumultuos, mistuitor, în tine —
atunci de sinii tăi am fost luat
și valul lor m-a dus pînă la stele.

În romînește de Ion HOREA

JURA SOYFER

Jura Soyfer (născut în anul 1919) și-a pus lira, încă de la vîrsta de 16 ani, în slujba clasei muncitoare. A scris pentru *Ziarul Muncitorilor* din Viena versuri satirice, de imediată actualitate. A compus excelente piese cu ascuțit caracter social destinate unui mic teatru («ABC») de 50 de locuri, deoarece asemenea teatre nu erau imposabile, prezentînd pe deasupra și avantajul că ieșeau, într-un fel, de sub controlul poliției, care supraveghea cu stricteță activitatea Partidului comunist austriac, nevoit să intre în ilegalitate încă din anul 1934.

Poetul comunist Jura Soyfer a fost arestat în 1937, și odată cu anexarea Austriei la Germania hitleristă, predat organelor Gestapoului. Trimis în lagărul de la Dachau, apoi la Buchenwald, moare în anul 1939. Prietenii lui Soyfer vorbesc, în amintirile lor, despre un tînr de mare talent, inteligent, deosebit de harnic, dedicat cu trup și suflet muncii ilegale în cadrul căreia deținea sarcini importante. Din păcate, manuscrisele poetului — printre care se afla și un roman — au dispărut pentru totdeauna.

BALADA CELOR TREI

*Atenție, venim acum, priviți!
Într-o unică bandă — noi trei
În spatele lumii sărim, îndrjiți,
Noi, mult singeroșii dulăi.
În față e omul cu pumnul concret:*

— Unul
Apoi, omul cu minciuni, berechet:

— Doi!
Și-n fine, stăpînul profitului net.
Cu pumnul — discursul — și banul,
Noi lumii îi punem arcanul.

Atenție, om de culoare! Să știi
Că puștile-s multe și scapără.
Iar dacă pielea ta n-o poți albi,
Învăță atunci de fi-o apără!
În frunte e cel ce făgașul îl sapă:

— Unul!
Apoi, acel ce-adevăru-l îngroapă:

— Doi!
Și-n fine, pescuitorul în tulbure apă.
Cu pumnul — discursul — și banul,
Noi lumii îi punem arcanul.

Atenție, Europă! Privește la noi!
Cătușa glesna fi-o frînge.
Își facem veșminte de aur, și-apoi
Te batem pînă la sînge.
Slujește celui cu pumnul tare:

— Unul!
Și celui ce știe tertipuri murdare:

— Doi!
Și celui ce peste aceștia-i mai mare.

Cu pumnul — discursul — și banul,
Noi lumii îi punem arcanul.

OMUL-MARFĂ

Materiile prime cresc în preț,
De conjunctură-mpinse-n goana cursei.
Se-nsuflește tirgul. Săltăreț
Se-anunță viitorul dans al bursei.

Un singur curs nu crește mai deloc.
E-o marfă ieftină, bătînd pe loc,
Și-al cărei preț nu vrea să urce-n pom.
Și soldul ăsta se numește « om ».

E-o marfă de duzină. Exemplare
Obții cu zece lire răpănoase.
Și nu te costă speze de livrare.
Se vinde singur — piele doar, și oase.
Se vinde singur — gata apretat,
Cu-ntreaga-i demnitate echipat.
De nu ai bani — nu-i nici o greutate.
Îl iei pe credit — și plătești în rate.

Și de nu poți plăti nici azi, nici miine,
Tu cumpără-l, în masă, înainte.
Și vorbe goale dă-i în loc de piine,
Căci omul, azi, și gratis — tot se vinde.
Ca el există mult prea mulți, se pare.
O știe — și se poartă ca atare.
Îi știe bursei forța ei întreagă.
Spiritu-i ieftin, carnea-i fără vlagă.

Cei ce așteaptă:

Nu supraestimați, cumpărătorilor
Multa răbdare-a noastră,-a creditorilor.
Stînd fără adăpost, cu masa goală,
Ne prezentăm și cerem socoteală.
Datori sînteți — și noi vom face ȧarvă:
Căci marfa om nu vrea să fie marfă!

În romînește de Nina CASSIAN



ROMANUL

și
epoca
noastră



SIMPOZION COMES LENINGRAD 1963

t e x t e d e :

GIUSEPPE UNGARETTI + MIHAIL ȘOLOHOV + ALEXANDR TVARDOVSKI + KONSTANTIN SIMONOV + LEONID LEONOV + ILYA EHRENBURG + NATHALIE SARRAUTE + JEAN-PAUL SARTRE + TOLNÁI GÁBOR + GUIDO PIOVENE + ILIAD VENEZIS + RYSZARD MATUSZEWSKI

Introducere de Ov. S. CROHMĂLNICEANU

N-am participat la multe întâlniri internaționale între scriitori, ca să pot compara cu alte reuniuni similare dezbaterile organizată vara aceasta la Leningrad de COMES. După Jean-Paul Sartre, ea a obținut o reală confruntare de opinii între Est și Vest. Prin septembrie, în *Express*, Alain Robbe-Grillet se întreba sceptic pentru ce vin scriitorii la asemenea întâlniri internaționale și urcă la tribună, când n-au să-și spună nimic interesant. În alt număr al aceleiași reviste, Bernard Pingaud are o părere cu totul opusă despre rezultatele colocviului de la Leningrad. Un foarte recent comentariu al teoriilor școlii « noului roman » în *La nouvelle revue française* readuce discuția pe tapet. Deci iarăși, a avut sau nu a avut succes întâlnirea de la Leningrad? Însuși ecoul prelungit al dezbaterii dovedește că aprecierea lui Sartre e cea exactă. De altfel ea a tradus impresia majorității participanților.

Mie personal, întâlnirea mi-a părut izbutită, întâi prin faptul că atâtea figuri proeminente Șolohov, Jean-Paul Sartre, Fedin, Nathalie Sarraute, Ungaretti, Roger Caillois, Hans Magnus Enzensberger, Ehrenburg, Piovene, John Lehmann, Tibor Déry, Tvardovschi, De Benedetti, Leonov, Alain Robbe-Grillet, Agnus Wilson, Axionov ș.a. au luat parte la discuții, nu « de formă » ci cu pasiune, cu dorința de a-și explica sincer pozițiile. Apoi, prin atmosfera care s-a creat. În dezbaterile de la Leningrad s-a păstrat efectiv, spre satisfacția generală, un spirit civilizat, colegial, de respect reciproc, dar aceasta n-a împiedecat să se ducă luptă ideologică fără concesii între participanți. Ambianța prielnică schimbului de idei a fost rezultatul interesului acordat cunoașterii exacte a opiniilor, precizării pozițiilor, valorii argumentelor, din fericire fără ocolirea divergențelor, punctele de vedere opuse fiind formulate răspicat. Cu alte cuvinte, discuțiile n-au suferit de scleroză academică, s-au purtat cu temperament și vervă polemică, printre intervenții inteligente și teribiliste (Enzensberger) construcții teoretice îndrăznețe (Caillois) și pledoarii vibrante (Tvardovschi, Granin), expuneri de convingeri artistice (Nathalie Sarraute, Simonov, Déry, Agnus Wilson), informări substanțiale (Matuszewski, De Benedetti), puneri la punct spirituale (Ehrenburg) sau modele de limpezime carteziană (Sartre).

Ce s-a discutat totuși până la urmă? Dacă încerc să fac bilanțul întâlnirii, după mine au fost abordate de-a lungul celor trei zile de dezbateri două tipuri de probleme. Unele de fond, asupra cărora intervențiile au revenit, vrînd-nevrînd, chiar dacă nu le-au numit, pentru că se impuneau oricui în mod *obiectiv*. Altele, accidentale, create de anumite formulări lipsite de suficientă nuanțare sau de-a dreptul nepotrivite. Aceste divergențe, oricît de importante rămîn în principiu, n-au alcătuit, cred, partea interesantă a dezbaterii, deși au reținut atenția presei. Așa a fost cearta în jurul comparațiilor aeronautice, dacă scriitorul e sau nu pilotul propriului său roman și dacă acesta din urmă e avion de pasageri sau de încercare. Problema foarte importantă a răspunderii autorului cerea singură cîteva asemenea întâlniri și nu putea fi tratată temeinic prin niște metafore mai mult sau mai puțin fericite. Așa s-a ajuns ca niște adevăruri à la Palice să fie spuse sub formă imagistică, fără nici un progres în ordine teoretică. Spre a apăsa pe ideea că romancierul e răspunzător față de societate, Simonov l-a făcut pilot de avion cu pasageri. Ca să arate că această datorie nu trebuie privită în genere, ci sub forma ei specifică, de obligație a unui om cu o îndeletnicire anumită, Caillois a insistat asupra competenței tehnice, pe care trebuie să o aibă înainte de toate conducătorii de aeronave. Paul Wiense (R.D.G.) a adăugat că într-o astfel de activitate, virtuțile cetățenești nu strică să existe. Ehrenburg a atras cu umor atenția că în aviație sînt necesari piloții de cursă obișnuită și piloții de încercare.

care, Alain Robbe-Grillet a declarat că nu poate accepta comparația pentru că el când începe să scrie nu știe unde va ajunge, nu voiajează deci spre o destinație precisă ca să poată lua pasageri la bord. Față de gravitatea chestiunii și a diasociațiilor pe care de atîta vreme critica le-a operat în direcția raporturilor esteticului cu alte sfere, jocul acesta de-a comparațiile mi s-a părut cam facil. Altă controversă a stîrnit-o citarea numelor a trei scriitori: Proust, Kafka și Joyce. Pentru unii, aceștia nu ar reprezenta decît niște decadenți inveterați, care nici nu merită să fie citați. Pentru alții ar fi părinții literaturii moderne occidentale, *singurii* deschizători de drumuri noi în romanul contemporan. Și aici cred că s-a cheltuit multă vervă metaforică și înflăcărare intelectuală pentru a se corecta niște atitudini extremiste, sterilizante amîndouă din punct de vedere cultural prin opacitate și rigiditate. Sigur că a respinge cu cîteva formule simpliste creația unor scriitori, care exercită o influență covârșitoare asupra dezvoltării literaturii moderne și sînt înconjuțați de stîmă atîtor spirite avizate, denotă îngustimi inacceptabile. A spune despre Kafka sau Proust doar atît că sînt niște decadenți și formalisti e tot așa ca a spune despre Dostoievski de pildă că nu e altceva decît un propovăduitor fanatic al ortodoxiei și un înverșunat panslavist. Dar a reduce la trei nume lista celor care au croit drumurile romanului modern, excluzîndu-i astfel dintre creatorii lui pe Gorki, pe Thomas Mann, pe Faulkner și pe încă atîția alții, e o îngustime la fel de condamnatibilă. În plus, oricîtă admirație ar merita Proust, Kafka sau Joyce, a refuza printr-o exaltare naivă orice caracterizare exactă a mesajului operei lor, în ceea ce are el contradictoriu, nu constituie iarăși o atitudine intelectuală prielnică progresului cultural. A avut deci, socotesc, perfectă dreptate Sartre cînd în cuvîntul său a cerut ca în loc să li se dea scriitorilor amintiți titlul de «tați» și «bunici», mai bine să li se analizeze cu seriozitate opera în spirit marxist, stabilîndu-se exact sensul mărturiei aduse de acești mari suferinzi asupra unei lumi bolnave. Tema fundamentală a discuției au constituit-o, însă, raporturile romanului contemporan cu viziunea nouă dobîndită de omenire în epoca noastră, grație experienței sociale dramatice din ultimele decenii și furtunosului progres științific. Un fapt demn de reținut e că ideea realismului a fost invocată chiar de reprezentanții «noului roman» (Nathalie Sarraute, Piovene) sau de susținătorii lui (Pingaud). Noțiunilor li se dau însă accepții deosebite. «Realitatea» e pentru unii scriitori vestici complet altceva decît ceea ce cunoaștem prin simțurile noastre. Construcțiile mintale speculative au pentru ei mai multă consistență decît lumea concretă, a «aparențelor». Alții tind să asimileze în spirit fenomenologic realitatea cu conținutul conștiinței, deci să excludă orice descripție a universului obiectiv. Apelul la «realism» arată însă dincolo de diferențele sensuri date termenului, o comună recunoaștere a funcției

cognitive pe care o are literatura. La Leningrad s-a vorbit foarte mult despre ceea ce «investighează», «explorează», «descoperă» scriitorul în viață. Am sentimentul că s-a insistat asupra acestui aspect oarecum chiar în dauna specificului artei. M-am întrebat adeseori parcurgînd articolele multor critici apusei prin reviste de ce nu se discută aproape niciodată în ele cît de izbită e sau nu e o carte sub raport literar. În mod paradoxal la profesioniștii estetismului criteriul artistic aproape că dispăre cu desăvîrșire. Se comentează cărțile ca și cum problema traducerii intențiilor în fapt nu se mai pune, e subînțeleasă. Dar orice «investigație» și «explorare» a necunoscutului în literatură interesează doar atunci cînd duce la o operă capabilă să trezească emoții estetice. Un roman poate să reușească a elimina toate convențiile genului, să exprime nu știu ce în ordine socială, morală, filozofică etc. și să fie cum nu se poate mai plicticos, să nu existe în ordinea creației. O formulă literară nouă se justifică pînă la urmă tot pe plan literar. Altfel e un pur nonsens. Așa se explică de ce s-a discutat atîta la Leningrad în jurul «noului roman». Surprinzător pentru mine a fost că apărătorii acestuia s-au prezentat drept partizanii invenției artistice. Robbe-Grillet susținea că el nu poate ști unde ajunge scriind o carte, pentru că tocmai misterul creației unor forme inedite, nebănuite dinainte, adăogate realității, îl interesează în ceea ce face. Dar teoriile partizanului noului roman expuse pînă astăzi pleacă aproape toate de la eliminarea convenției literare. *L'École du regard* își propune să excludă intervenția naratorului între cititori și ceea ce se petrece într-o carte. Romanul tinde să-și substituie mijloacele cinematografului și nu e o întîmplare că Robbe-Grillet ca și Margueritte Duras se ocupă atît de intens de a șaptea artă. Invenția literară presupune însă convenția. În cuvîntul meu am încercat să arăt tocmai această contradicție. A-l aduce pe cititor în situația de a nu mai sta sub tirania naratorului nu înseamnă a-i da sub raport literar sentimentul autenticității. Alain Robbe-Grillet a ținut să arate cît de importantă e într-un roman folosirea timpului verbelor. Universul din *Străinul* se realizează ca entitate autonomă — spunea el — și pentru că autorul, Camus, uzitează perfectul compus, formă de narare nu prea frecventă în limba franceză. Dacă un roman de Flaubert e pus la același timp, începe curios să semene ca atmosferă cu *Străinul*. Poate că lucrurile stau chiar așa. E evident însă că citîndu-l pe Dostoievski nimănui nu i-a trecut vreodată prin cap la ce timp sînt verbele sau ce s-ar întîmpla dacă ar dispăre naratorul. Senzația de adevăr omenesc e atît de copleșitoare, eroii își trăiesc cu o asemenea intensitate aventura interioară, încît sentimentul autenticității pune stăpînire pe acțiuni chiar cînd ele iau turnurile aproape neverosimile din *Adolescentul* sau *Posedații*. La marii romancieri, convenția literară dispăre îndărătul creației. Și, dimpotrivă, reproducerea oricît de exactă a felului

cum omul ia contact cu faptele din jur poate să pară într-o operă de artă silnică, artificioasă.

O altă contradicție, în ceea ce spuneau la Leningrad reprezentanții « noului roman » francez, m-a izbit apoi iarăși foarte puternic. Nathalie Sarraute a explicat că ea nu se ocupă de realitatea « exterioară », deoarece socotește problemele acesteia epuizate și nu vede ce ar mai putea spune nou după Balzac sau Tolstoi, cu privire la relațiile dintre oameni. Alain Robbe-Grillet a declarat foarte răspicat că după concepția lui romanul se justifică doar ca *invenție*, ca univers de forme născocite, create de imaginația scriitorului. M-am întrebat, ascultându-l, de ce oare îi găsește și el pe Balzac și pe Tolstoi învechiți? De ce consideră tipul lor de roman expresia secolului XIX, a epocii în care burghezia avea « une bonne conscience »? Cum poate Nathalie Sarraute, împărtășind aceleași idei, să afirme că a descrie raporturile dintre oameni, insul *social*, înseamnă a-l repeta pe Balzac sau pe Tolstoi? Dacă romanul ar fi pură invenție de universuri fictive, cum susține Robbe-Grillet, *Război și Pace* sau *Eugénie Grandet* n-ar avea nimic comun cu o realitate obiectivă și n-ar exista compunând opere de tipul lor nici o primejdie de repetiție, posibilitatea născocirii mereu a altor lumi imaginare rămânând practic inepuizabilă. De fapt, nimeni nu crede aceasta. Vrînd-nevrînd, teoreticienii « antiromanului » sînt nevoiți să recunoască sentimentul elementar al oricui că literatura reflectă viața, că nu e o simplă construcție mintală arbitrară de forme. Alain Robbe-Grillet ca și Nathalie Sarraute n-au cum ieși în afirmațiile lor dintr-o contradicție irezolvabilă. Nu poți invoca mereu mutațiile provocate de știință în reprezentările pe care le avem despre lucruri și pleda totodată pentru imaginarul pur. Reprezentanții « noului roman » mi-au dat impresia că ar vrea să mimeze doar actul cunoașterii, lipsindu-l de orice finalitate. Ei sînt fascinați de instrumentele și metodele cercetării științifice, de rezultatele acesteia. Le-ar dori transplantate în literatură sau înlocuite cu niște echivalențe ale lor în arta scrisului. Dar pentru ce? Dacă nu există o realitate obiectivă, cercetarea științifică e un nonsens. În lumea imaginarului pur nu există lege și voința rămîne suverană. Partizanii « noului roman » mi-au apărut ca niște copii care au intrat într-un laborator și vor să se joace « de-a știința ».

Dezbaterile de la Leningrad m-au făcut să reflectez și la alt aspect al acestei probleme. Fără îndoială că dezvoltarea uluitoare a științei în ultimele decenii antrenează cu necesitate reprezentări noi și reclamă imperios și o tehnică de investigație artistică adaptată unei realități considerabil îmbogățite. Se naște însă următoarea întrebare. Știința, la oricîte abstracții și construcții speculative teoretice ajunge, își demonstrează utilitatea prin niște rezultate practice de o orbitoare evidență. Vreau să spun că nu e ușor să

Înțelegi principiile de funcționare ale unui transistor. Dar odată aplicate în practică, acestea sînt la îndemîna oricui și omul cel mai simplu învață repede să le folosească. Cu cît avansează știința, cu atît tehnica se simplifică și nu sîntem departe de legendara « baghetă magică ». Gîndiți-vă numai cum arăta un aparat de radio acum treizeci de ani. Oare « descoperirile » literare să rămînă scutite de această lege a progresului? N-ar fi cazul ca și ele, atunci cînd sînt cu adevărat revoluționare, să se impună — dacă nu sub aspectul lor teoretic, prin rezultatele practice — marii majorități a oamenilor? « Ermetizarea » « descoperirilor » literare din ultima jumătate de secol nu trezește oare o îndoială asupra calității lor chiar în ordinea inventivității? Poate renunța romanul să fie popular? Nu înseamnă a-și nega astfel însăși natura să întîmă? Iată alte întrebări ridicate cu legitimitate îngrijorare de mulți vorbitori din țările socialiste. Interesant e că la acest capitol li s-au alăturat nu puține voci din vest. Așa de pildă, John Lehmann a mărturisit că el și o mare parte a scriitorilor englezi se situează pe tărîmul problemei amintite mai aproape de pozițiile apărătorilor realismului socialist decît ale partizanilor « noului roman ».

Am încercat să expun aici cîteva din ideile care s-au înfruntat la Leningrad, cititorul român le va putea urmări și mai bine în extrasele date de revista *Secolul 20* în continuare.

Grafică de ROUAULT



Giuseppe Ungaretti

PREȘEDINTELE COMUNITĂȚII EUROPENE A SCRITORILOR

În numele colegilor mei din Comunitatea europeană a scriitorilor, mulțumesc Uniunii Scriitorilor din U.R.S.S. pentru primirea frățească ce ni s-a făcut.

Ne-am adunat pentru a discuta problemele romanului din zilele noastre. Mă voi abține să intru în fondul problemei și să devansez dezbaterile. Sînt de față aici mari romancieri și maeștri ai gîndirii critice, iar competența mea îmi îngăduie să vorbesc doar despre mijloacele de expresie ale poeziei, pe care o slujesc cu modestele-mi forțe.

Mă simt dator să exprim recunoștința noastră față de arta romanului din această țară. Dumneavoastră cunoașteți, ca și mine, uriașa influență pe care a exercitat-o, în secolul al XIX-lea, romanul rus asupra romanului apusean. E o influență care va duce la renașterea acestuia din urmă și-i va reda tinerețea. Sondînd adîncurile sufletului uman, romancierii ruși și, în primul rînd, Dostoievski au reușit să creeze o artă care să fie aproape de oameni, o artă plină de poezie. Spun poezie în sensul propriu al acestui cuvînt. Vreau să-i scot la iveală izvoarele. Și aș dori să mai spun ceva: există sufletul, există lumea lăuntrică a fiecărui om, dar mai există și lumea care ne înconjoară. De cincizeci, de o sută de ani, arta se luptă cu lumea aceasta exterioară, ca s-o poată reda, ca să găsească o legătură cu esența omului.

Consider că s-au obținut unele rezultate — și chiar considerabile — care permit să se pună la dispoziția artistului mijloace (e drept nu pe măsura aceloră de care dispun savanții) pentru a făuri lumea și, totodată, pentru a reda și a interpreta societatea și lumea.

Creația permanentă transformă lumea. Dacă glorioșii dumneavoastră cosmonauți pot vedea ceea ce nu se putea vedea ieri, dacă străzile noastre își schimbă în fiecare clipă înfățișarea, dacă mijloacele noastre de transport se transformă în permanență, ca și animația din orașele noastre, dacă noțiunile noastre despre spațiu devin cu fiecare zi altele, dacă putem călători în diferite puncte ale globului pămîntesc și chiar dincolo de limitele sferei terestre, nu e de mirare, cred eu, că din epoca romantismului evoluția limbajului poetic nu conținește să-l preocupe pe artist.

Îngăduiți-mi, dragi colegi sovietici, să vă mulțumesc încă o dată în numele Comunității europene a scriitorilor. Prezența noastră aici este o dovadă că vom lucra împreună pentru întărirea păcii, pentru salvarea omenirii, luptînd în felul acesta pentru a-i asigura artei viitorul.

Mihail Șolohov

Mi-a revenit înalta cinste de a vă saluta pe dumneavoastră, scriitorii de văz ai Europei, în numele Uniunii Scriitorilor Sovietici și de a vă ura succes la lucrările consfățuirii. Aș vrea totuși să-mi rezerv dreptul de a mai lua cuvîntul, dacă la această consfățuire cineva se va apuca să geluiască scîndurile și să gătească racla pentru înmormîntarea romanului.

Eu personal nu-mi pun întrebarea dacă romanul «trebuie sau nu să ființeze», așa cum țăranul nu poate să se întrebe dacă trebuie sau nu să semene grîne. Problema se poate pune astfel: «Cum să însă-mînțăm și cum să obținem o recoltă mai bună?» Tot așa și eu, ca romancier, îmi pot pune întrebarea cum să fac mai bine un roman, pentru ca el să slujească cu cinste poporul și cititorii. Dar despre aceasta vom vorbi în cursul dezbaterilor.

Începem consfățuirea noastră într-o zi însemnată. Astăzi, se va semna la Moscova Tratatul pentru interzicerea experiențelor nucleare. Cred că marii oameni politici și diplomații au ajuns la o înțelegere. Oare, nu vom ajunge și noi, scriitorii, să ne înțelegem asupra felului în care putem sluji cel mai bine prin arta noastră, omul și cauza păcii? Altfel, ne-ar fi de-a dreptul rușine de cititorii noștri. Trebuie să găsim un limbaj comun și el va fi cu siguranță găsit!

Noi, scriitorii sovietici, vă întîmpinăm, dragi oaspeți, cu inima deschisă și cu marea ospitalitate rusească. Pentru munca noastră s-au creat toate condițiile. E bine că această consfățuire se ține la Leningrad. Aici, e mai răcoare decît la Moscova. Dar dacă polemica se va încinge prea tare, vom putea transfera consfățuirea la Arhanghelsk, de pildă, sau la Murmansk. Într-un cuvînt, oriunde, numai ca discuția noastră despre roman să fie demnă, judicioasă și să dea rezultate bune. Sperăm că ea va fi utilă, iar șederea dumneavoastră la noi în țară, plăcută.

Alexandr Tvardovski

Atitudinea mea față de roman, genul pe care-l luăm în discuție la întrunirea noastră, se mărginește la aceea că sînt, ca și toți oamenii, *din adolescență*, un asiduul cititor de romane. Dar în afară de faptul că citesc romane, mai am și misiunea de a le tipări. Mă îndeletnicesc cu treaba, adesea ingrată, de mijlocitor între scriitor și cititori. Spun aceasta ca să subliniez interesul profund și sincer pe care-l port problemelor ce au fost luate în discuție de sesiunea noastră.

Se obișnuiește să se spună că romanul a murit acum vreo cincizeci de ani. Îmi voi îngădui să vă amintesc că încercări de a înmormînta romanul s-au făcut cu mult înainte. Acum mai bine de o sută de ani, Turgheniev, pe vremea aceea încă tînăr, și Tolstoi, foarte tînăr

pe-atunci, plimbându-se într-o noapte albă pe străzile acestui oraș, au adus vorba de faptul că, în literatura rusă (iar ei se socoteau, pe deplin temeii, aparținându-i), nici o operă cit de cit remarcabilă nu se încadrează în noțiunea clasică de roman. După cit imi amintesc, discuția pe care au purtat-o s-a referit la *Suflete moarte* de Gogol. Precum se știe, autorul și-a definit opera cu totul ciudat—poem. Cei doi scriitori au citat, de asemenea, ciclul de nuvele ale lui Lermontov, *Un erou al timpului nostru*, s-au referit la *Însemnările unui vinător*, de Turgheniev, la trilogia *Copilăria*, *Adolescența* și *Tinerețea*, de Tolstoi.

Nu încape îndoială că romanul va cunoaște și în viitor tot felul de modificări și transformări. E de-a dreptul surprinzător că o operă ca *Război și pace* nu a fost concepută de autor ca un roman. Într-una din variantele prefeței la acest roman, Tolstoi scrie că a căutat multă vreme forma adecvată pentru a întrupa materialul de care dispunea. Într-adevăr romanul, în forma lui clasică pe atunci, nu era adecvat pentru a reda conținutul cărții proiectate. Am ajuns la disperare, spunea Tolstoi, și am hotărât: dă-l încolo de roman! Am să scriu cum o da Dumnezeu, singura mea grijă va fi cizelarea unor fragmente sau a altora.

Am ascultat cu atenție aproape toate cuvântările rostite. Nu împărtășesc temerile exprimate, precum că ar fi imposibil să ajungem la o înțelegere în problemele discutate aici. La o înțelegere se poate ajunge, numai că lucrul nu e tocmai ușor. Nu-mi amintesc de nici o cuvântare, nici din cele rostite de colegii mei sovietici, nici din cele rostite de prietenii noștri apuseni, dragii noștri oaspeți, în care să se fi afirmat altceva, cînd a fost vorba de roman ca gen literar, decît că la temelia acestui gen, în focarul lui vital, se află sufletul omului, omul. Cînd pentru mine, cititorul, personajele din paginile cărții devin fie prietenii mei, fie dușmanii mei, putem spune că s-a produs minunea: s-a născut o operă de artă. Pînă în acest moment nu se produce minunea.

Experiența muncii mele de redactor m-a făcut să cunosc multe amărăciuni pe acest plan. Aveam de pildă, în fața mea un roman, scris, așa cum vă puteți închipui, în stilul realismului socialist, un roman în care totul era cum trebuie, iar intențiile autorului erau foarte clare. Și totuși, ciudat lucru, eu, cititorul, nu vibram la unison cu autorul: autorul voia să mă emoționeze, dar eu rideam, autorul încerca pe alocuri să mă facă să rîd, dar eu rămîneam impasibil. Autorul își supunea eroul la tot felul de încercări, îl făcea să treacă prin mii de greutăți, dar toate acestea nu trezeau compasiunea mea. În sfîrșit, ca să mă zguduie, totuși, în cele din urmă autorul își omoară eroul. Dar mie nu-mi pare rău de el. Știu însă că există cărți în care personajele sînt atît de vii, atît de pline de farmec, au atîta vigoare, încît ne despărțim de ele ca de niște oameni apropiați și dragi.

Cînd aud spunîndu-se că vechiul roman clasic care a constituit marea literaturii din secolul al XIX-lea, a murit, rămîn nedumerit. Unde anume, mă rog, se declară acest lucru? Care sînt programele sau instrucțiunile care constată acest lucru? Cine ne cere să recurgem neapărat la experiența romanului vechi, la principiile lui, la exigențele lui, la personajele lui? Și unde anume se declară, sau cine declară:

sîntem împotriva căutării de forme noi, împotriva realizării unor mijloace de expresie noi încă nefolosite de alți maeștri?

Se spune că există dimensiuni standard pentru romane. Unul dintre colegii mei de redacție, afirma, pe bună dreptate, în temeiul unei îndelungate experiențe, că atunci cînd un om are ce spune, el scrie 2—3 coli de tipar; cînd vrea însă cu tot dinadinsul să fie roman-cier, scrie un roman în trei volume, compus din șase părți. Vom ajunge să avem într-o bună zi și surpriza ca romanul să nu se mai încadreze în proporțiile standard—240-320 de pagini—ci să apară ca o broșurică subțire, dar care, prin interesul pe care-l va suscita, va depăși în importanță cine știe ce epopee.

Unul dintre vorbitori a spus, poate nu fără o anumită doză de cochetărie: dacă scriu, o fac pentru că vreau să mă lămuresc de ce scriu, de ce îmi place să scriu. Nu socot că această afirmație ar fi absurdă, deși nu e lipsită de o notă de cochetărie; într-adevăr, nu putem presupune că scriitorul ar fi un om care și-a alcătuit dinainte un conspect, un punctaj și care ar ști dinainte ce anume va cuprinde romanul lui, cum se va sfîrși totul. Da, desigur, orice scriitor, inclusiv un reprezentant al realismului socialist, atît timp cît creează este în continuă căutare, într-un proces de aprofundare a realității. El caută să scoată scînteii din piatra inertă, care nu a fost încă atinsă de artă. Primul indiciu ce definește o operă de artă autentică nu-l constituie beteala, strălucirea, podoabele formale, ci acel «ceva» lăuntric care ne convinge că apariția acelei opere era absolut necesară. Într-adevăr, de cîte cărți nu ne-am putea lipsi!... Dar cunoaștem și cărți care, o dată apărute, ne fac să ne întrebăm cum de-am putut trăi fără ele.

Konstantin Simonov

Aș vrea să vorbesc despre tendința manifestată în unele cuvîntări, de a opune sentimentul răspunderii pe care o are scriitorul față de societate, necesității de a rămîne consecvent sîne însuși. O atare tendință există, și există nu de azi, de ieri. Iar dacă ne-am întrunit aici pentru a purta o discuție sinceră și prietenească, socot că e datoria mea să-mi definesc limpede poziția față de această tendință de a opune cele două elemente, pe care eu nu o pot accepta.

După părerea mea, a rămîne consecvent cu sîne însuși, pentru un scriitor înseamnă a simți totodată răspunderea ce-i revine față de oamenii în mijlocul cărora trăiește și pentru care scrie. Și, invers, dacă pierde acest sentiment de răspundere, înseamnă că s-a pierdut pe sîne însuși, sau în orice caz a pierdut lucrul cel mai de preț din ființa sa.

Socot, chiar, că oamenilor de profesiunea noastră le este caracteristică o deosebită ascuțime a sentimentului de răspundere și necesitatea acestei ascuțimi rezidă în însăși esența menirii noastre ca ființe umane, care, prin intermediul cărților, ne adresăm toată viața noastră milioanei de oameni, spunîndu-le ceea ce cred alții despre ei.



DEINEKA — Desen

Socotesc că a fi consecvent cu tine însuși înseamnă înainte de toate a te situa în postura unuia dintre acești oameni, a avea conștiința asemănărilor care te leagă de ei și nu a trăsăturilor care te deosebesc și care, de altfel, se rezumă de cele mai adesea la particularitățile profesiei noastre, oarecum rară printre miile de alte profesii ale lumii. Cred că scriitorii, care consideră cu aroganță omenirea, trebuie să fie consecvenți până la capăt și să nu-și supună operele judecății gloatei pe care o disprețuiesc. Această poziție ar avea cel puțin logică și i-ar scuti de ipocrizie.

Cred că a scrie și a tipări cărți când ai convingerea că oamenii nu sînt destul de inteligenți și receptivi pentru a le înțelege, cînd uneori nici nu crezi în valoarea obiectivă a existenței umane, e ca și cum ai trăi întreținut de o femeie pe care nu o iubești și, căreia îi și reproșezi de fiecare dată, la micul dejun și la prînz, că nu e frumoasă.

Cred că sentimentul de răspundere pe care-l are scriitorul se aseamănă cu sentimentul de răspundere pe care-l are pilotul unei nave uriașe încărcate de oameni, din momentul decolării pînă la cel al aterizării — momente ce coincid cu începutul și sfîrșitul unei cărți.

Cred că pilotul nu va înceta să fie consecvent cu sine însuși pentru că își va simți conștiința plină de răspundere față de existența oamenilor, iar dacă vom dezvolta metafora și vom pune în locul cuvintelor «pilot» și «avion», cuvintele «scriitor» și «carte» — vom înțelege adevăratul sentiment de răspundere față de viața spirituală a oamenilor pe care i-a luat în cursă. N-aș vrea în nici un caz să mă urc

Într-un avion condus de un pilot care socotea că sentimentul de răspundere față de oameni îl împiedică să fie consecvent cu sine însuși. Asemenea antiteze se sfîrșesc de obicei cu catastrofe.

Din fericire, catastrofele sînt de regulă literare și nu de aviație, pentru că printre piloți sînt, pare-se, mult mai puțini amatori de-a fi ei înșiși pe seama altora, decît printre scriitori.

A opune sentimentul de răspundere al scriitorului față de oameni dorinței lui de a rămîne consecvent cu sine însuși, înseamnă de fapt a te opune oamenilor. E, oare, posibilă o astfel de poziție? Se pare că da. Dar eu nu pot nici s-o înțeleg, nici s-o respect și mi-aș călca pe conștiință dacă n-aș spune-o deschis aici. Mă folosesc de expresia: povara răspunderii. Da, e o povară, și, de cele mai multe ori, o povară mare. Nu știu cum se vor fi simțind alții, dar eu, ca scriitor, n-am simțit niciodată dorința de a mă izbăvi de această povară terestră, n-am simțit niciodată nevoia de-a mă simți, în meseria mea, ca un balon lăsat să plutească liber în aer. Am avut întotdeauna impresia că, în literatură, orice povară a răspunderii e totuși mai puțin grea decît povara lipsei de răspundere. E adevărat, se întîmplă adesea ca pe unii oameni povara răspunderii să-i obosească. Dar cei ce nu cunosc povara răspunderii pier din punct de vedere spiritual.

Literatura e numai una dintre numeroasele îndeletniciri ale oamenilor. Pe crestele abrupte pe care înaintează și va mai înainta omenirea, eu, ca scriitor, nu sînt de acord să urc alături de alții, decît dacă port un rucsac greu în spinare, în care să se afle toată răspunderea ce-mi revine.

Literatura trebuie să calce pe pămînt, apăsător, simțind toată forța și toate bucuriile gravitației terestre. Ea trebuie să meargă împreună cu poporul, să se simtă parte integrantă a lui. Și dacă unii numesc aceasta «angajare», nu văd de ce ne-am jena de acest termen. Da, sînt împotriva literaturii degajate de răspunderea față de omenire, sînt pentru literatura «angajată», legată de cerințele vitale ale poporului, de cerințele vitale ale omenirii, sînt pentru literatura împovărată de datoria de a satisface aceste cerințe.

Sînt mîndru că aparțin acestei literaturi «angajate», pusă în slujba poporului și cred că nu sînt singurul care am impresia că, în fiecare dintre literaturile reprezentate la întîlnirea noastră, sînt scriitori pe care nu-i sperie eticheta «angajării» și care nu sînt dispuși să opună sentimentul răspunderii, sentimentului propriei demnități.

Leonid Leonov

O parte din cuvîntările rostite la consfătuirea de la Edinburgh a Comunității europene a scriitorilor s-au referit la destinele romanului în genere. Astfel, s-a afirmat că romanul, această formă învechită de narațiune, nu e numai bolnav, dar a și succumbat cu succes și s-ar cuveni să fie înmormîntat; iar în prezent, e nevoie de un roman calitativ nou, care ar însemna trecerea la o treaptă superioară, și anume

de un roman care ar exclude cu desăvârșire carburantul — om, cel ce puneă pînă acum în mișcare literatura lumii. M-a mîhnit tonul categoric al acestor afirmații, cu atît mai mult cu cît, acum mai bine de treizeci de ani, unii extremiști îi intimidau cu astfel de manifeste și pe scriitorii de la noi din țară.

Îngăduiți-mi să gîndesc cu glas tare, pe scurt, la această temă, întrucît, de-a lungul unui șir de ani, și eu mi-am încercat puterile în acest gen. În general, în artă, au apărut, din cînd în cînd, și mai înainte asemenea întrebări bătrînești: de ce să vorbim despre dragoste, de ce să vorbim despre viață, de ce să vorbim despre om? . . . Asemenea întrebări soliciată, cred eu, nu atît răspunsuri, cît compătimire și chiar un diagnostic. Ele exprimă, socot, o anumită neputință în fața contemporaneității, primejdioasă pentru cultura universală, o abdicare în fața ei, o anumită uzură sufletească și, în orice caz o slăbire a impulsurilor creatoare.

Pe scurt, aș vrea să iau apărarea romanului. Am un respect nemăsurat pentru toate sculele folosite — sînt slujitoare supuse ale voinței noastre artistice, o continuare a mîinii omului. Îmi plac săbiile vechi, tocite în încheștări mortale, mistriile roase pînă la mîner, ori, de pildă, condeiul acela simplu, aproape ca de școlar, aflat în păstrare la Muzeul « Dostoievski » din Moscova, cu care a fost scris romanul *Frații Karamazov*. E păcat să se arunce asemenea lucruri. În mina geniului pomenit mai sus, dacă nu intervenea moartea, obiectul cu pricina ar fi putut produce încă atîtea comori literare. Într-un cuvînt, romanul e o unealtă excelentă, care și-a adus cu prisosință contribuția la istoria culturii. Singura perfecționare pe care o va cunoaște în următorii cincizeci de ani va fi pe linia îmbogățirii conținutului de idei, a perfecționării sale artistice, corespunzătoare cuceririlor curente ale minții și spiritului nostru. Să vedem, totuși, ce ni se promite uneori în schimb?

Probabil, că eu am avut pur și simplu ghinion, dar așa zisele romane moderne inovatoare care mi-au căzut în mînă arătau adesea ca o cursă puerilă de scutere, cu viraje riscante și dificile cîteodată, dar mereu în același cerc închis, adesea cu motoare nu prea puternice, fapt compensat, de altfel, de o abundență de zgomote nesăbuite și de falsă importanță. Am avut în schimb un mare noroc că autorii unor asemenea eșecuri evidente nu sînt de față în această sală.

Nu se reduce, oare, această inovație formală la descoperirea unor nimicuri, la un joc de microficțiuni fermecătoare dar anemice, la redarea unor senzații semiperceptibile, a unor pasiuni mărunte și atît de îndoielnice sub aspect social, încît unii cititori iau în mînă aceste cărți nu atît din nevoia de a-și potoli setea spirituală, deosebit de chinuitoare într-o epocă atît de neobișnuit de secetoasă și de caldă, nu atît din dorința de a-și recăpăta încrederea poate zdruncinată în valorile existenței umane, cît mai ales dintr-o curiozitate gurmândă sau chiar dintr-un impuls și mai rău?

Dar majoritatea cititorilor noștri, ale căror suflete au rămas pure în ciuda numeroaselor deziluzii, se uită încă la noi cu dragoste și încredere, în nădejdea să audă ceva ce ar putea să le întreiască puterile și să le ușureze, astfel, drumul în viață. Cînd, însă, autorul nu se simte în stare, sau se teme să se angajeze în acest teribil dialog cu marele cititor, rănit în luptă sau ostenit după o zi de muncă, el se ascunde

în așa zisele turnuri de fildeș, sau în deșerturi și în alte adăposturi; de-aici, porcede solitudinea scriitorului.

În plus, la întâlnirea scriitorilor de la Edinburgh, unii au proclamat libertatea autorilor de a-și alege orice temă, adică dreptul de-a crea chiar cărți dubioase, cu descrieri din cele mai pitorești și mai amănunțite ale celor mai rușinoase cusururi și anomalii omenești — de la drogarea cu stupefiantă până la incest, ceea ce le dă aspectul unor monografii larg accesibile pentru cunoașterea fiecărui păcat în parte. S-au bucurat mai ales de interes tot felul de vicii sexuale, izbitoare prin simptomul identic că din practicarea lor nu rezultă copii. Mi s-ar putea spune că toate aceste cataloage și manuale ale desfrului se află în marginea literaturii, dar ele se află totuși undeva alături de noi, stimați colegi și tovarăși. Astfel, se răspindește de la suflet la suflet molima celei mai primejdioase putreziciuni, are loc o otrăvire în masă a izvoarelor sociale, pe temelii sacre se formează cel mai murdar parazitism.

După cum în Occident, se glumește de mult și din belșug, la noi în țară se ia în serios literalmente fiecare gînganie și, într-adevăr, noi apreciem aproape întotdeauna peste măsură de sever tot felul de aparente nimicuri... Vă asigur, însă, că după toate cîte le-am îndurat în istoria noastră, avem dreptul să fim deosebit de atenți și sever de circumspecți cu viitorul. Așa stînd lucrurile, aș vrea să întreb în particular pe unii dintre participanții la această adunare dacă toate aceste simptome cît se poate de suspecte — vulgarizarea personalității literare, creșterea uluitoare a criminalității, decăderea temeliilor sociale, degenerarea vechilor principii tabu, a acelor cătușe morale dintr-un oțel invizibil care asigurau vieții sociale o anumită ținută și armonie, destrămarea credinței într-un secol de aur și în triumful adevărului uman, acest cinism putred tot mai răspîndit, care se pretinde cînd un scepticism al snobilor, cînd un umor al disperaării — nu sînt, oare, toate acestea niște simptome? Nu li se pare, oare, stimaților colegi că situația care s-a creat în lume seamănă un pic cu faimoasa Sodomă biblică pirjolită de cer — numai că de un gust incomparabil mai subtil și cu o aplicare mult mai universală?

Se zice că rapiditatea vieții, sporind corespunzător volumul impresiilor, ar prelungi viața. Dar la vitezele actuale ale tehnicii, orice firicel de nisip poate să arunce în aer angrenajele fragile ale turbinei civilizației! La asemenea presiune, numai autocontrolul cel mai riguros al întregii omeniri, numai o puritate morală absolută, ca în semiconductori, pot preveni multe consecințe nedorite...

Sufăr infinit pentru civilizația epocii noastre, care mi se înfățișează ca cea mai neașteptată minune a lumii. Trăiesc și nu mă mai satur privind pupitrul acesta fermecat cu butoane, prin apăsarea căroră se obține, la alegere, orice bun al vieții — apă, lumină, căldură, energie, raze dătătoare de viață... ba încă mai și așteaptă să fie de urgență valorificate zeci și zeci de alte bunuri, care ascund altele, unele din acestea destinate satisfacerii unor necesități încă necunoscute ale oamenilor. Ridic pios piulița aruncată în stradă, pentru că simt în mușchi cantitatea de muncă cheltuită pentru ea — sînt concentrați aici cei șase mii de ani de trudă neobosită, care au precedat apariția ei.

Dar dacă din pricina greșelilor noastre, mult prea frecvente în ultima vreme, toate aceste realizări vor dispărea într-o bună zi și nu va mai rămâne decât o peșteră din paleoliticul inferior, în care va păși acel ceva înveșmântat în viforniță și întuneric, acea forță care, de-a lungul celor o sută de mii de ani de existență a omului, urmărește cu atenție și dușmănie din adâncurile Cosmosului fiecare mișcare a noastră? Oameni ai imaginației, noi știm bine ce întorsătură pot lua lucrurile în cazul unei greșeli generale. Spre deosebire de biblicele păsări ale cerului, se cuvine ca noi să ne gândim mai des la ziua de mâine... În lumina considerentelor de mai sus, mult lăudatele libertăți occidentale, oare, nu vi se par doar un drept de-a neglija viitorul?

Dar oamenii merită să fie ajutați din inimă în munca lor și în înțelegerea bogățiilor de care dispun azi, pentru a le ușura procesul actual de reorganizare, care va duce categoric la apariția pretutindeni a unei vieți noi, bogate, atotcuprinzătoare. Noul bate la poarta lumii iar acolo unde ea nu i se deschide multă vreme, sparge zidurile. Cred însă că nu trebuie să ne mai temem de el, pentru că tot ce-a fost mai important s-a și produs, deși procesul încă nu s-a desăvârșit pretutindeni.

Ilya Ehrenburg

Mi se pare că există două modalități de a purta o discuție, pornind fie de la ceea ce-i separă pe interlocutori, fie de la ceea ce-i apropie. Mulți dintre cei care au luat cuvântul au vorbit mai ales despre ceea ce ne desparte. Mă refer la mulți dintre oaspeții noștri, dar și la unii dintre scriitorii noștri. Într-adevăr ne despart multe și, în primul rând, faptul că trăim în societăți diferite, cu ideologii și moravuri diferite. Dar sînt multe și elementele care ne unesc. În mijlocul nostru nu există dușmani ai lumii socialiste; aceștia n-au venit. Dacă aici ar fi luat cuvântul nu scriitorii din grupul «47», ci ideologii cancelarului Adenauer, nu francezii de stînga, ci adepții generalului de Gaulle, atunci feroarea polemică și minia unora dintre oratori ar fi îndreptățite.

În pauzele dintre ședințe, serile, am stat de vorbă, ca și alți scriitori sovietici, probabil, cu aproape toți oaspeții noștri. Ne e cunoscut tuturor rolul pe care ei îl joacă în lupta împotriva războiului rece. Mai e, oare, nevoie să amintim că societatea occidentală nu e cîtuși de puțin omogenă în componența ei și că e îndeolnic ca cineva să confunde poziția adoptată de Sartre sau de Simone de Beauvoir cu aceea a colaboratorilor ziarului *Le Figaro*? La consfătuirea noastră s-a vorbit mult despre grupul «noului roman» din Franța, s-a discutat în contradictoriu cu scriitorii din grupul «47». Dar despre un scriitor se poate vorbi numai atunci cînd îi cunoști creația, pe cîtă vreme aici am auzit adesea aprecieri ale operelor literare, bazate nu pe cunoașterea lor directă, ci a articolelor critice despre aceste opere. Unii scriitori din Occident au vorbit despre literatura sovietică bazîndu-se

mai curînd pe comentariile critice despre unele sau altele dintre opere, decît pe cunoaşterea ei.

Cred că tema întîlnirii noastre a fost greşit definită drept « criză a romanului ». Căci fiecare autor socotea că el scrie bine, indiferent dacă e tradiţionalist, sau novator şi, deci, pentru el nu există o criză a romanului, el trece criza pe seama altora. Orice autor, cînd începe să scrie o carte, îşi închipuie că va spune ceva ce n-a mai spus nimeni pînă la el şi că o va spune aşa cum n-a mai făcut-o nimeni. Pentru un scriitor, un pictor, un compozitor, există întotdeauna o « criză » — criza aceasta este sarcina, şi apoi naşterea, o naştere uneori grea.

Am luat totdeauna atitudine împotriva celor care afirmă că forma prezintă o importanţă de sine stătătoare, atotputernică dar şi împotriva celor care afirmă că forma nu are însemnătate; sînt convins că, în artă, forma nu poate fi despărţită de conţinut, iar conţinutul nu poate fi despărţit de formă.

Pînă şi parnasienii francezi n-au susţinut prea multă vreme ideea artei pentru artă. Nu poate exista artă pentru artă, aşa cum nu există iubire pentru iubire.

Forma romanului s-a îmbogăţit, s-a schimbat adesea. Voi aminti că Zola, cu mult înainte de inventarea cinematografului, a introdus în roman montajul — înlocuirea tablourilor generale cu prim-planuri, trecerea rapidă de la tabloul istoric la detaliile psihologice.

Lev Tolstoi spunea despre Cehov: « Cehov, ca artist, nu poate fi comparat cu scriitorii ruşi de mai înainte — cu Turgheniev, cu Dostoievski sau cu mine. Cehov are maniera lui aparte, asemănătoare cu a impresioniştilor ». E adevărat, Cehov a introdus în naraţiune elemente care amintesc de pictura impresionistă — senzaţia aerului, a luminii, înfăţişarea lucrurilor importante prin detaliile mărunte. Procedeele acestea decurg din felul lui de a privi omul. Cehov spunea că datoria scriitorului e de a apăra omul.

Putem, oare, să contestăm importanţa lui Joyce şi Kafka, doi scriitori mari, alţi de diferiţi unul de celălalt? Pentru mine, arta lor aparţine trecutului, e un fenomen istoric. Nu fac din ei un steag, după cum nu fac nici ţintă pentru tir. Joyce a reuşit să zugrăvească cele mai mărunte detalii psihologice, are iscusinţa monologului interior, dar esenţa nu se poate bea aşa cum e, ea trebuie diluată cu apă. Joyce e un scriitor pentru scriitori. În ceea ce-l priveşte pe Kafka, el a prevăzut lumea înfiorătoare a fascismului. Operele, jurnalele lui intime, scrisorile lui ne spun că el a fost ca o staţie seismografică, o staţie al cărei aparat sensibil a înregistrat primele şocuri. Kafka este criticat, ca şi cînd ar fi contemporanul nostru, că ar fi trebuit să fie optimist, în timp ce el rămîne un fenomen istoric de seamă.

Aici s-a vorbit mult despre « noul roman » francez. Ca şi cum n-ar exista şi un roman contemporan spaniol, italian, american, german. Trebuie să spun că acestea din urmă, mie personal, îmi sînt mai apropiate. Nu putem însă să-i confundăm pe reprezentanţii « noului roman » francez cu literatura excentrică, care mizează pe senzational. Autorii « noului roman » lucrează în mod dezinteresat, intenţiile lor sînt cineşti. Respect munca lor, deşi mi se pare că, în multe privinţe, greşesc, iar uneori descoperă ceea ce noi, de pildă, am descoperit în 1920.

Ce ne rămîne de făcut acum? Cred că am putea stabili punctele asupra cărora sintem cu toții de acord. De pildă, sintem cu toții de acord că scriitorii trebuie să apere în romanele lor valorile umane. Există o literatură străbătută de sentimentul deznădejdii și nu văd nimic condamnable în aceasta. Omul poate să dispere, mai ales în condițiile în care trăiesc mulți din oaspeții noștri occidentali. Dar există o literatură care poartă nu numai amprenta disperării, ci și amprenta antiumanismului, a disprețului față de om. La consfătuirea noastră, nu am întâlnit apărători ai acestui gen de literatură.

În timpul războiului m-am întrebat adesea cum au putut fi aduși niște oameni nu numai culți, dar adesea cu studii superioare, la superstiția și cruzimea ființelor primitive. Unele cărți, printre care și cărțile autorilor germani din grupul « 47 », mi-au îngăduit să înțeleg mai bine cum a schilodit fascismul ființa umană. Arta nu repetă ceea ce cunoaște știința, arta desvăluie lumea emoțiilor. Scriitorul ne oferă cheia pentru a-i înțelege pe oameni.

Cînd am discutat la Paris cu prietenii noștri din grupul « noului roman », un scriitor mi-a spus: « Singurul lucru izbutit din *Crimă* și

JAMES ENSOR (Belgia) — gravură



pedeapsă e descrierea camerei lui Raskolnikov. » I-am replicat: « Dar această descriere te-a impresionat numai pentru că știai cine e Raskolnikov ». Romancierul trebuie să dezvăluie lumea interioară a omului. Dar pentru aceasta e necesar ca el să trăiască împreună cu eroul său toate frământările lui.

Ce ne unește? Necesitatea de a-l apăra pe om. Noi stntem cu toții împotriva războiului rece, împotriva cortinei de fier. Noi salutăm cu bucurie inițiativa celor trei puteri care au semnat tratatul pentru interzicerea experiențelor atomice. Noi năzuim cu toții la pace, vrem să lărgim contactele dintre noi, să ne înțelegem mai bine unii pe alții. Există încă scriitori care vor să adâncească prăpastia dintre lumea socialistă și Occident, să zidească toate ușile.

Dumneavoastră ați venit aici ca să adânciți contactul prietenesc cu noi, și noi înțelegem acest lucru. De aceea, nu e cazul să se spună că realismul socialist nu e bun, pentru că de această noțiune sînt legate multe cărți excelente. Nu e cazul nici să se conteste tot ceea ce se scrie în Occident pentru că nu i-a plăcut unuia sau altuia dintre critici. Cel mai bun lucru e să se traducă cît mai multe din cărțile care trezesc interesul cititorilor.

Mai există ceva care ne unește. Noi socotim că sarcina unui romancier e de-a arăta, de-a dezvălui omul. Cînd izbutim s-o facem, contribuim în mod temeinic la întărirea solidarității dintre oameni, la apropierea dintre popoare. În perioada dintre cele două războaie mondiale, literatura americană a adus o contribuție valoroasă la dezvoltarea romanului. În loc să nareze despre om, Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Caldwell au început să ne înfățișeze lumea interioară a omului, ceea ce li deosebește de excelenții romancieri americani din secolul al XIX-lea.

Păreră mea este că nu trebuie să ne fie teamă de experiențe. Putem și trebuie să înlăturăm șarlatania, dar nu putem nega dreptul la existență experiențelor în literatură.

Pe de altă parte, unii dintre oaspeții noștri nu au dreptate atunci cînd consideră că scriitorii cu idealuri cetățenești, sau « angajați », cum li se spune în Franța, nu pot realiza opere artistice autentice. Oare, *Divina comedie* nu este toată străbătută de pasiunile politice ale epocii? Aici s-a vorbit mult de Balzac și n-a pomenit nimeni de Stendhal. Dar acest mare romancier era și el un « angajat ». Predilecția lui pentru descrierea evenimentelor politice ale epocii nu l-a împiedicat să facă din *Roșu și negru* un roman care-i impresionează pe cititori după o sută treizeci de ani de la publicarea lui.

Dragi oaspeți, dumneavoastră trebuie să înțelegeți că noi trăim în primul secol al societății socialiste și că avem o mulțime de dușmani. Nu mă refer la sala aceasta, aici nu sînt dușmani. Drumul nostru n-are mers pe șosea, ci prin pîrloagă și adesea am greșit, dar am mers înainte; poate greșim uneori și acum, dar nu ne descurajăm și mergem înainte.

Unii din scriitorii noștri dau romane proaste nu pentru că sînt însuflețiți de ideologia socialistă, ci pentru că domnul-dumnezeu nu le-a dat talent. Noi n-am afirmat niciodată că, în socialism, nu vor mai fi incapabili. Am afirmat că nu vor mai fi exploatare și nici nu mai sînt în țara noastră, dar autori lipsiți de talent sînt, cred, de-ajuns.

În 1934, în timpul Primului congres al scriitorilor sovietici, un prozator mi-a spus: « Eu nu pot scrie pentru niște cititori atât de primitivi ». După douăzeci de ani, la clubul unei uzine din Moscova, am auzit întâmplător acest schimb de cuvinte despre scriitorul în cauză. « Ai citit? ... » a întrebat cineva, rostind numele autorului care vorbea cu mine în 1934. Iar celălalt i-a răspuns: « Am început, dar m-am lăsat păgubaș. Prea e primitiv... » Ce s-a petrecut în acest răstimp? A crescut societatea sovietică și au crescut cititorii sovietici.

Am spus nu o dată și repet că, în literatura noastră sovietică, importă nu atât succesul unei cărți sau a alteia, ci faptul că am făurit zeci de milioane de cititori inteligenți și conștiincioși. Urmașilor noștri, scriitorilor tineri, le va fi acum mai ușor să creeze o literatură autentică și de mare valoare.

Să stabilim, dar, relații de prietenie cu mai puține declarații și mai multe discuții și clarificări! Putem să ne înțelegem, deși multe lucruri ne despărțim. Și așa vrea să ne despărțim cu senzația că ne-am cunoscut mai bine unii pe alții.

Nathalie Sarraute

Ilya Erhenburg ne-a spus că a avut în unele momente impresia că asistă la un dialog între surzi. Această impresie de surzenie s-a făcut simțită în special atunci când se vorbea de realitate, cuvânt folosit mereu și de toată lumea. Dar cred că nimeni nu a căutat să arate limpede ce înțelege prin acest cuvânt.

Impresia mea este că pentru un scriitor există două feluri de realitate. Mai întâi este realitatea în care trăiești, cea pe care o vede toată lumea, pe care poți s-o percepi de la prima privire, o realitate pe care poate s-o vadă oricine dacă se află în fața ei, o realitate cunoscută, sau susceptibilă de a fi cunoscută cu ușurință, o realitate care a și fost prospectată, studiată, exprimată de atâtea ori în forme folosite și cunoscute de multă vreme.

Această realitate este domeniul jurnalisticii, aparține documentelor și reportajelor. Nu este sfera de care se leagă efortul creator al romancierului. Realitatea pentru romancier este tocmai ceea ce încă nu se cunoaște, ceea ce este încă invizibil, ceea ce, în consecință, nu poate fi exprimat în formele care au mai fost folosite și sînt de mult cunoscute și, care cere crearea unor noi modalități de exprimare, unor forme noi. Paul Klee scria cîndva: « Artă nu relatează vizibilul, ci îl face vizibil. »

Ce este acest invizibil pe care arta îl face vizibil? Este un lucru foarte greu de definit, alcătuit din elemente dispartate, pe care le ghicim, pe care le prezentăm foarte vag, elemente amorfe care zac lipsite de existență, pierdute în masa infinită a posibilităților, virtualități înfipite într-o magmă, acoperite de matrița vizibilului, a ceea ce deja se cunoaște și a fost exprimat. Artă degajă aceste elemente, le grupează și le clădește într-o machetă, care constituie însăși opera literară.

S-a întâmplat și so mai întâmplă ca opere literare de mare valoare să se sprijine pe realitatea vizibilă, avînd punct de plecare problemele de ordin social, politic și moral care frămîntă societatea la un moment dat din istoria ei și ca, plecînd de la aceste probleme, să se ridice spre o realitate necunoscută. Există asemenea opere, cum există și altele, opere «angajate», cum li se spune, care sînt adevărate opere de artă.

Scriitorul se află singur în fața acestei realități necunoscute, pe care are impresia că o vede primul.

Cînd în sfîrșit reușește să exprime această realitate, — pe care nimeni altul în afară de el nu o percepe, — într-o formă adecvată numai acestei realități, este firesc ca ea să nu fie acceptată imediat și direct de toată lumea, ba chiar să și provoace o opoziție aprigă. Realitatea banală și vizibilă de care sîntem înconjurați se interpune ca un paravan protector între noi și această nouă realitate.

Fiecare din noi se străduiește să înlăture imediat acest corp străin, stingheritor, poate chiar nociv, introdus în realitatea confortabilă, familiară în care sîntem instalați. Cînd apare, trebuie să te gîndești la el ca la un microb care de îndată ce este introdus în organism distruge nenumărate globule albe.

Prin ce mijloace poate o operă nouă, care dă la iveală o realitate pînă atunci invizibilă, să învingă această opoziție? Este limpede că lucrul acesta este posibil mergînd cu căutările cît mai departe posibil. Nu poate fi vorba de concesiile din partea scriitorului. Baudelaire spunea că trebuie să deții o forță de alac mai mare decît forța de rezistență a milioaneilor de indivizi.

Operele marilor scriitori ai trecutului ne-au arătat cu ce curaj, cu ce pasiune și-au urmărit acești scriitori căutările. Tocmai această urmărire plină de pasiune a unei realități necunoscute le-a permis s-o impună. Ea i-a silit să înlăture convențiile, formele uzate care se interpuneau între ei și această realitate nouă și a creat, pentru folosința lor personală, forme noi. Această îndrăzneală, acest curaj a făcut ca operele lor să supraviețuiască. Deoarece în momentul în care realitatea pe care au descris-o ei a devenit de mult timp o realitate vizibilă, cunoscută, forma prin care ei au exprimat-o a păstrat pentru totdeauna această vigoare, această putere musculară a stilului, această vivacitate, această prospețime care le aparținea atunci cînd au scos cu îndrăzneală la lumină pentru prima oară o parte întunecată a lumii invizibile.

Există de asemenea în literatură o mișcare constantă, care merge de la vizibil la invizibil, de la cunoscut la necunoscut, o transformare permanentă a formelor. Realitatea invizibilă devine parte a realității vizibile. Și invers: noile căutări duc la descoperirea unor realități noi, încă necunoscute. Această mișcare este alît de naturală, alît de necesară și alît de constantă încît s-ar putea spune că ea constituie o luptă tradițională împotriva tradiției.

S-a vorbit mult aici despre ceea ce se numește noul roman. Sub această etichetă sînt puși laolaltă scriitori foarte diferiți. Cîtă diferență, de pildă, între cărțile lui Alain Robbe-Grillet și ale mele! Totuși, ceea ce ne leagă este o atitudine comună față de literatura tradițională; sîntem convinși de necesitatea unei transformări permanente a formelor și a libertății totale în privința alegerii lor; avem conștiința faptului

că, în primul sfert al veacului nostru, în literatură s-a produs o adevărată revoluție, că acești mari scriitori novatori care au fost Proust, Joyce și Kafka au deschis drumul romanului modern și că această mișcare este ireversibilă.

Este curios să vezi că influența acestor autori și tot bagajul de forme derivate din cele create de ei au fost examinate cu severitate de critica tradițională. Ele au fost numite numaidecît «procedee». În același timp, formele romanului din secolul XIX și chiar din secolul XVIII au fost acceptate, ca și cum realitatea pe care au descoperit-o s-a integrat atât de bine în realitatea cunoscută încît a devenit o a doua natură sau, mai curînd, singura natură adevărată, singura realitate posibilă, și totodată ca și cum formele prin care a fost exprimată ar fi singura expresie pe deplin firească, și singura valabilă, a realității.

Prietenilor mei și mie, încercările noastre — nu este cazul să vorbim aici de realizări deoarece nu putem fi judecătorii operelor noastre, ci de o anumită direcție a eforturilor noastre — nu ne-au cerut un sacrificiu prea mare. Cînd am început să scriem, știam că producțiile noastre oricum ar fi ele, nu vor ajunge decît la un număr restrîns de cititori. Știam că aceia cărora am fi dorit atât de mult să ne adresăm, nu citeau niciodată cărți.

Aici, în Uniunea Sovietică, mase numeroase de cititori nerăbdători așteaptă ca scriitorii să le furnizeze hrana. Ei se simt datori față de aceste mase, ei încearcă un sentiment de destrămare la gîndul că ar putea să se desprindă de aceste mase, să devină inaccesibili.

În același timp, ținînd seama de progresul realizat de acești nenumărați cititori și de sensibilitatea lor uluitoare (nu ne-a spus Axionov că a văzut în metrou vreo zece persoane citind ultima traducere din Faulkner?), îmi este îngăduit să presupui că scriitorii care întreprind căutări noi nu vor avea de așteptat prea mult bucuria de a oferi milioanele de cititori o parcelă sau o suprafață mai întinsă din realitatea necunoscută — pe măsura forțelor sau a șanselor lor.

Jean-Paul Sartre

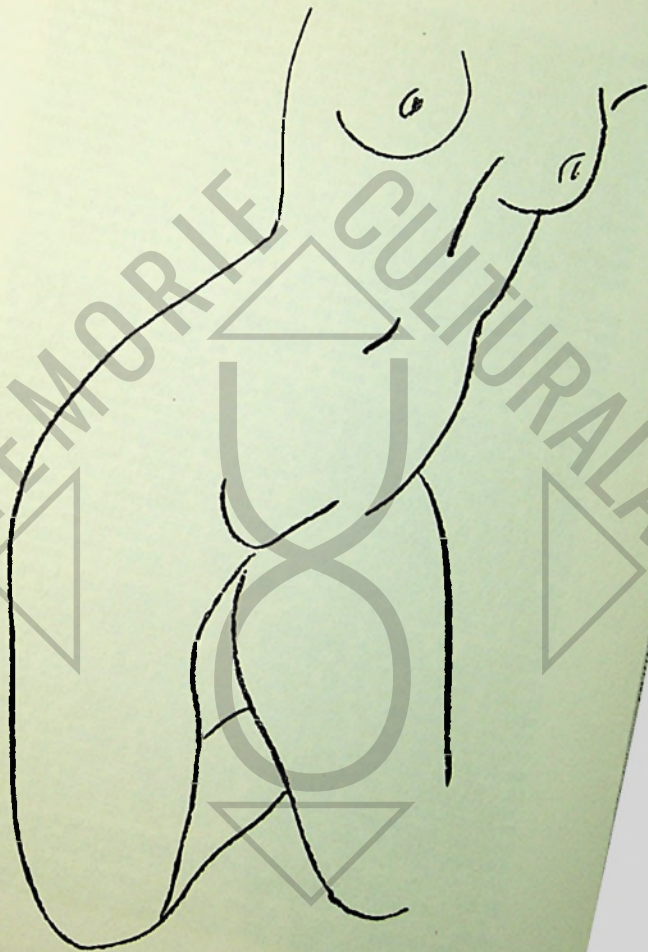
De șaisprezece ani nu mai scriu romane de aceea discuția care se desfășoară aici în fața noastră am urmărit-o cu mult interes dar fără pasiune deosebită. Tocmai aceasta îmi îngăduie să vă relatez impresiile mele de pur spectator. După cum știți, cînd întruniri de acest gen nu reușesc întru totul se spune de obicei: «Cel puțin s-au stabilit contacte personale», înțelegîndu-se prin aceasta întîlnirile și discuțiile în timpul pauzelor. Trebuie să recunoaștem că asemenea contacte s-au stabilit. Mulți dintre noi, scriitori veniți din Apus, am făcut cunoștință cu dumneavoastră reprezentanții Răsăritului. Dar această cunoștință nu epuizează importanța întîlnirii noastre și aș vrea să precizez de ce după părerea mea dialogul care a avut loc aici, cu toate greutățile, trebuie considerat ca un succes.

Totodată aş vrea să remarc însă şi unele momente negative. În primul rând o uriaşă monotonie a punctelor de vedere exprimate mai ales de către reprezentanţii Apusului. Ar fi foarte greu să găsec pe cel ce ar fi în stare, de pildă, să răspundă scriitorilor sovietici în numele tuturor scriitorilor din apus, autori de romane. Unii dintre noi au răspuns într-un fel, alţii în altul, dar şi unii şi ceilalţi reprezentau doar grupuleţe, poziţiile unui număr redus de scriitori. În sfârşit ar trebui să amintesc de asemenea că şi unii dintre prietenii noştri sovietici nu s-au străduit să realizeze un dialog.

Mie mi se pare că problemele care s-au cristalizat în urma acestui schimb general de păreri trebuie să constituie pentru viitor obiectul unor discuţii de alt gen, purtate într-un cerc mai restrâns. Prima dintre aceste probleme la care s-a referit în cuvîntarea sa Nathalie Sarraute constă în aceea că noi reprezentanţii ambelor părţi nu sîntem oameni liberi în a ne alege poziţiile, nu sîntem scriitori care am putea să ne alegem singuri publicul după gustul nostru. Nathalie Sarraute a lăsat să se înţeleagă că noi ne-am fi ales un cerc restrîns de cititori iar scriitorii din ţările socialiste au la îndemînă un public larg. Nu. Noi sîntem scriitori care sîntem nevoiţi să ţinem seama de faptul că publicul larg nu se găseşte încă la dispoziţia noastră şi că pentru a ajunge la acest public trebuie să folosim posibilităţile care se află în mîna burgheziei. La noi se tipăresc colecţii excelente cum ar fi de pildă cea numită « Livre de poche ». Cărţile acestea se vînd la preţuri foarte reduse şi sînt citite de un public din ce în ce mai larg, am putea spune că sînt citite de masă. Dar asemenea colecţie publică numai operele cărora li s-au decernat premii şi în felul acesta dintr-odată nu participă la aceste ediţii majoritatea scriitorilor. Astfel că în cele din urmă avem acces la mase numai atunci cînd sîntem pe placul elitei dominante. În aceasta rezidă una dintre cele mai mari contradicţii în care ne aflăm. Şi dacă totuşi în cele din urmă avem acces la mase, în aceasta nu trebuie să vedem nici vina noastră, nici meritul nostru ci să constatăm pur şi simplu un fapt. După cum de asemenea un fapt al realităţii în care trăim dumneavoastră este acela că vă adresaţi în mod nemijlocit maselor. Este evident de asemenea că atunci cînd noi discutăm cu burghazia, relaţiile noastre sînt altele decît acelea în care discutaţi dumneavoastră cu cititorii, cu care vă aflaţi într-un deplin acord de idei. Numai ţinînd seama de toate aceste condiţii putem duce o discuţie serioasă despre problemele romanului. Acesta este primul lucru care trebuie reţinut.

În această sală, nu există nici un romancier care nu ar dori să vorbească despre realitate. Am auzit-o pe Nathalie Sarraute afirmînd că ea năzuieşte să vorbească despre realitate. Dar în legătură cu aceasta, în legătură cu ideea pe care a afirmat-o că realitatea trebuie descoperită (în această privinţă sînt de acord cu ea) am impresia că la un moment dat a ameninţat-o primejdia de a fi înţeleasă într-un sens idealist, întrucît vorbea despre crearea realităţii. Înseamnă că a doua problemă care se pune poate fi formulată astfel: Trebuie să creem, să reflectăm, sau să descoperim? După părerea mea între aceşti termeni nu există contradicţie. Poţi în modul cel mai strălucit să descoperi realitatea atunci cînd o crezi, dar toate aceste lucruri trebuie explicate. Pe de altă parte ascultînd unele dintre luările de cuvînt puteai să

4 m 57,1



ajungi la concluzia că realismul socialist cere numai reflectarea realității. Nu trebuie însă să uităm de asemenea că e vorba de romane. Adică de creații ale minții umane. Cu alte cuvinte aceeași problemă este parcă întoarsă pe dos. Ni se poate spune: voi sînțeti idealiști pentru că vreți să găsiți adevărul sau realitatea care nu sînt un fapt primar. La asta am putea răspunde: să nu uitați că ceea ce creați voi este o ficțiune, deci în realitate voi sînțeti mincinoși, niște mincinoși așa cum sîntem și noi. Orice scriitor este un mincinos. El minte pentru a spune adevărul, dar faptul că el minte nu trebuie uitat. Și tocmai despre acest fapt aici nu s-a vorbit. Scriitorul minte pentru că spune: «Era ora cinci seara, doamna X ieșise să se plimbe». Aici nu-i nimic adevărat. Nu era nici ora cinci seara, nici doamna nu ieșea să se plimbe, pentru că pur și simplu această doamnă nici nu există.

Cînd ni se vorbește despre Proust, Joyce sau Kafka ca despre scriitori decadenți, reiese pînă la urmă, adesea, că pur și simplu nu au fost citiți, sau cum spunea Ehrenburg, au fost citiți în doze foarte mici. Asemenea lectură este insuficientă. Dar nu în aceasta rezidă problema. Problema reală asupra discutării căreia trebuie insistat este o problemă de ordin ideologic. Sau înțelegem marxismul în mod absolut naiv și simplist și atunci putem afirma: cutare societate se află în stare de decădere, deci și scriitorii care o reflectă se găsesc de asemenea în decădere și într-o atare logică cel mai mare decedent al epocii țarismului ar fi, probabil, Gorki. Sau spunem: o societate care se găsește în stare de decădere ridică în fața scriitorului probleme noi, îl pune în condiții chinuitoare și pe el și conștiința lui și activitatea lui creatoare. În caz contrar de unde ar putea apărea într-o societate care trăiește o perioadă de decădere, scriitori progresiști? Astăzi problema trebuie considerată în acest fel, dialectic. Societatea în care trăiește scriitorul îl modelează și determină caracterul creației sale. Ceea ce nu înseamnă că sîntem obligați în mod inevitabil să-l considerăm pe respectivul scriitor un decedent. Dimpotrivă, el poate fi un entuziast al noii societăți și, luptînd împotriva propriilor sale contradicții, el poate crea forme și idei care vor servi societății tinere. Așadar căutările trebuie îndreptate în această direcție.

Scriitorul poartă o răspundere în fața societății care l-a format și în fața celorlalți oameni, formați de aceeași societate. Dar astăzi s-a afirmat o teză care după părerea mea este cea mai importantă (căci noi ne cunoaștem cu toții această răspundere și o purtăm cu toții): aici răspunderea este organizată, iar la noi nu. Sau invers, la noi simțul de răspundere are o formă organizată, iar la voi nu. Cu alte cuvinte în Apus ar exista un tip de răspundere individuală, difuză. Dumneavoastră știți că socialismul se îngrijește de a dezvălui în om tot ceea ce este omenesc și eu bănuiesc că aceeași grijă o manifestă și în ceea ce privește răspunderea oamenilor. În acest sens trebuie să se desfășoare discuția noastră. Nu se poate discuta așa: nu este răspundere, este răspundere. Trebuie să spunem: simțul de răspundere există, dar el poate fi de un fel sau de altul.

Noi cu toții sîntem un produs al societății, în consecință trebuie să ne recunoaștem unii pe alții și să ne ascultăm unii pe alții în măsura în care astăzi avem și putem să ne spunem ceva unii altora. În momentul de față, după cum vedeți și dumneavoastră singuri, nu mai

este atât de important dacă literatura este sau nu este «angajată», așa cum se obișnuiește să se spună. În mod inevitabil literatura poartă această amprentă. După cum a spus domnul Leonov, peste o sută de ani pe pământ vor exista 11 miliarde de oameni. Dar este un fapt incontestabil că pe noi ne amenință pieirea într-un război atomic, dacă nu ne vom continua eforturile pentru a împiedica izbucnirea lui. Acest punct de vedere este mai puțin optimist decât cel pe care-l afirmăți dumneavoastră, dar și acest punct de vedere este legitim. El justifică necesitatea scriitorilor de a scrie în mod regulat și într-o anumită formă dată despre războiul atomic. Dar totodată justifică imposibilitatea pentru omul, pe care-l amenință perspectiva de a muri ca un șobolan într-o explozie atomică, să scrie versuri sincere și senine despre păsările. În creația acestui om trebuie să se reflecte epoca lui în dimensiuni variate și în forme diferite.

Tolnai Gábor

Pentru noi, scriitorii unguri (cred că și pentru reprezentanții din alte țări socialiste), momentele cele mai interesante și mai emoționante ale discuției au fost acelea când scriitorii sovietici din toate generațiile au dat un răspuns consecvent și hotărât atacurilor îndreptate de unii participanți din țările capitaliste împotriva realismului socialist, susținându-și afirmațiile printr-o analiză ascuțită a cauzelor și urmărilor. Delegația scriitorilor francezi a avut de asemenea o atitudine unitară, cu excepția lui Jean-Paul Sartre, dar toți, cu aceeași excepție, sînt urmașii unei singure școli, în timp ce scriitorii sovietici ale căror expuneri asupra realismului socialist au fost unanime, aparțin unor curente artistice foarte felurite și se deosebesc ca manieră de creație. E suficient să numim pe Ehrenburg, Simonov și Axionov.

Am sosit în Uniunea Sovietică cu câteva zile înainte de începerea ședințelor. Astfel, am avut prilejul, înainte de întîlnirile oficiale, să discut nu numai cu scriitorii din țările socialiste, dar și cu colegi veniți din țări capitaliste. Dintre aceștia din urmă, mulți priveau cu destul pesimism discuțiile care se pregăteau. Ei considerau că între reprezentanții a două lagăre diferite nu poate avea loc un dialog fertil. Propaganda burgheză a depus destule eforturi pentru a statornici un asemenea punct de vedere. Dar cele patru zile, cît a durat consfătuirea, de la 5 la 8 august, i-au convins și pe cei mai pesimiști că n-au avut dreptate. O mărturie în acest sens o constituie următorul fapt: la conferința de presă de la Moscova, după terminarea consfătuirii de la Leningrad, un ziarist din Occident (dacă nu greșesc, de la ziarul *Le Monde*) l-a întrebat pe Jean-Paul Sartre:

— Ce discuție poate avea loc între Răsărit și Apus dacă, după părerea unor participanți la consfătuire, în ideologie nu poate exista o coexistență pașnică?

Sartre a răspuns acestui gazetar aproximativ următoarele: «Renunțarea la discuție nu înseamnă nici victoria unei părți, nici a celeilalte.

Și a adăugat că, în epoca politicii de coexistență pașnică a unor sisteme diferite, o singură soluție e indicată — dialogul. Și noi știm perfect că discuțiile noastre vor îmbogăți numai cultura care e mai viguroasă, care va triumfa. Eu personal, care critic în permanență societatea burgheză, sînt ferm convins că va învinge modul de viață socialist, cultura socialistă... »

Contactele între scriitorii din țări cu orînduire socială diferită s-au consolidat fără nici un obstacol, cu toate deosebirile ideologice și deosebirile radicale în ce privește concepția despre lume, întrucît la sesiunea din Leningrad n-au fost și nici nu puteau fi apologeți ai fascismului, oameni cu concepții anticomuniste. Iar scriitorilor progresiști din Occident — deoarece din Comunitate fac parte numai astfel de scriitori — le-a fost foarte util să se întâlnească cu scriitorii sovietici, să facă cunoștință cu viața din Uniunea Sovietică, cu uriașul avînt al construcției comuniste. Mulți din reprezentanții din țările capitaliste au meditat la cuvintele rostite de scriitorii socialiști și au început să se gîndească mai adînc la ceea ce înseamnă socialismul. Ei au văzut, au auzit, au trăit foarte multe și, din toate acestea, fiecare și-a însușit cite ceva în funcție de propria sa poziție progresistă.

În acest sens, vreau să citez un singur exemplu. Din delegația engleză la sesiune au făcut parte scriitori mari, aflați însă în ce privește concepția lor despre lume la foarte mare distanță de concepțiile socialiste. Dar vizita lor în Uniunea Sovietică i-a silit și pe ei să-și schimbe într-o oarecare măsură atitudinea față de socialism. Ca să-mi susțin afirmația, pot să citez cîteva discuții avute în particular cu acești scriitori, dar cred că cel mai bine este să mă refer la cuvîntul vicepreședintelui Comunității, John Lehmann. Vorbind despre «noul roman» francez, Lehmann a spus:

— Uneori, mi se pare că noi, în Anglia, ti înțelegem pe ruși mai bine decît pe francezi.

Sînt cuvintele unui om care caută adevărul, caută căi de apropiere, și ele au fost provocate, fără îndoială, de ceea ce a văzut, a simțit și a auzit acest reprezentant al intelectualității occidentale în Uniunea Sovietică.

În sfîrșit, și aceasta nu e puțin, întîlnirea de la Leningrad a contribuit la înțelegerea reciprocă a pozițiilor respective și a nivelat drumul pentru lărgirea continuă a legăturilor de creație.

Guido Piovene

Cum trebuie să se scrie un roman nu poate constitui un punct de plecare pentru o discuție în jurul romanului. Asta ne-ar duce doar la o enumerare cu totul arbitrară de reguli. E mult mai potrivit să privim altfel problema. Și anume, să ne întrebăm care este realitatea, aș zice: specificul întîlnit în activitatea sa, de către romancier? Ce anume arată și explică în operele sale? Romancierul din zilele noastre trebuie să pornească, în mod necesar, de la moștenirea marilor

scriitori de romane din trecutul nu prea îndepărtat, scriitori care au înțeles că se poate de împiedica că atitudinea omului față de viață s-a schimbat și că, în consecință, trebuie să se schimbe și maniera de a nara. Autori ca Dostoievski, mai târziu Proust, Kafka, Joyce — și fiecare din noi poate adăuga la aceste nume, altele, în funcție de gustul și afinitățile personale — au dovedit acest lucru prin însăși creația lor. Ei au creat o tradiție a romanului, foarte variată ca forme — la libera alegere — dar care cereau imperios progresul, impuneau o dezvoltare... Această tradiție ridică între prezent și trecut o barieră, care nu ne îngăduie, după cum socotesc, să ne întoarcem înapoi. Eroul romanului cu psihologia sa, subiectul, mediul înconjurător, relația de timp și spațiu dintre fenomene, atitudinea romancierului față de materialul narațiunii care reflectă relațiile dintre om și lumea exterioară, toate aceste elemente au suferit atâtea transformări la care nu putem renunța, cel puțin pentru motivul că, renunțând la ele, vom denatura adevărul.

Aș vrea să mă refer la câteva trăsături specifice ale moștenirii acestor scriitori, pe care i-am numit mai înainte. În primul rând se cuvine să amintim că, datorită lor, romanul a devenit un mijloc de cunoaștere, adică de cercetare și descoperire. Romanul începe să ia locul operelor filosofice, preia funcția acestora sau, pentru a ne exprima mai exact, completează filosofia cu mijloace specifice, care aparțin exclusiv romanului. Și nu cred că s-ar putea naște controverse în legătură cu această stare de fapt. Discuția se poartă, cel mult, pe de o parte, între cei care se apropie de roman de pe poziții eseistice sau care caută să introducă în roman elemente de eseu, menite să se îmbine cu elementele pur narative (apărătorii acestui punct de vedere susțin că un romancier cu înclinații spre critica socială nu va putea exprima niciodată tot ceea ce vrea, dacă romanul se rezumă doar la metoda descriptivă); și, pe de altă parte, cei care apără principiul enunțat de Méréau Ponty: «Romancierul nu trebuie să proclame idei, nu trebuie să analizeze caractere, el trebuie să înfățișeze evenimentele ce se petrec între oameni, să arate cum se maturizează aceste evenimente, cum se produc exploziile, și să facă toate acestea în așa fel, încât fiecare schimbare în desfășurarea narațiunii sau în alegerea perspectivei, să modifice sensul evenimentelor». O asemenea poziție nu reprezintă doar o apărare a romanului ca operă de artă, ci și renunțarea la «filosofare», înlocuirea acesteia printr-o filosofie concretă, exprimată prin gest și limbă. În acest sens, unii dintre romancierii contemporani se declară de acord cu Kafka. După părerea mea, aceste concepții despre romanul contemporan sînt, amîndouă, pe deplin legitime...

...Nu există o singură cheie care să ne înlesnească pătrunderea realității și cu atât mai puțin putem pretinde să găsim toate cheile dintr-o dată. Realitatea zilelor noastre e mai abstractă decît cea din trecut. Oamenii pe care-i întîlnim azi sînt mai puțin concreți, ne pot apărea diluați, împrăstiați în noțiunile și ideile prin care-și situează realitatea lor fizică, în măsura în care, bineînțeles, putem pipăi aceste idei cu mîna. Nu vreau să spun că astăzi, mai mult decît altădată, sîntem înclinați să transformăm realitatea în abstracție. Dimpotrivă. Un oarecare grad de abstracție corespunde din plin



LUIS ARENAL (Mexic) — Băstinașe

sentimentului nemijlocit al concretului, al materialității, fantezia fiind determinată de concret...

...Stabilind că literatura este un mijloc de cunoaștere, i-am înălțat implicit conceptul, făcând totodată ca limitele ei să fie mult mai greu de definit, după cum au devenit mai greu de definit și trăsăturile ei specifice; în același timp, a evita asimilarea literaturii de către știință devine o problemă mai complexă. Mai mult ca oricine, romancierul cunoaște aceste greutăți.

Iliad Venezis

Ne-am întâlnit în acest oraș minunat nu pentru a lua hotărâri, nici pentru a impune unul altuia punctele noastre de vedere, nici pentru a duce luptă de opinii. E limpede că fiecare dintre scriitorii de față va pleca păstrându-și propriile lui concepții despre roman și despre soarta acestui gen. Va pleca și va continua să scrie așa cum îi place. Dar poate că în clipele de singurătate fiecare dintre noi va medita la sinceritatea și fermitatea cu care și-a expus convingerile partea adversă. Și poate că atunci va începe un dialog cu sine însuși, acel dialog unic care, singur, e hotărâtor.

Nașterea unui asemenea dialog al scriitorului cu sine însuși va fi confirmarea faptului că întâlnirea noastră nu a fost zadarnică...

Cred că romanul modern va trebui să renunțe la grandilocvență, la prolixitate... Omul modern este obișnuit cu senzații vizuale. De aceea analiza psihologică, analiza sentimentelor și frământărilor prin care trece omul apare astăzi prea greoaie. Trebuie să renunțăm la ea. În felul acesta vom ajunge la mijloace mai simple, cuvântul va deveni de neînlocuit, iar întrebuintarea epitetelor care îngreuiază fraza prin caracterul lor decorativ, superflu, va fi redus la minimum. Laconismul textelor clasice grecești ar putea servi drept pildă.

Acum cîțiva ani, noi grecii, am făcut o încercare care a avut răsunet în lumea întreagă: am încercat să reinviem drama antică în vechiul teatru de la Epidaur. Au trecut veacuri de cînd s-au scris aceste piese și totuși din textul pe care-l rostesc actorii nu poți elimina nici o frază, căci fiecare cuvînt e asemenea unei părțicele dintr-un organism viu.

Romanul modern va fi în fapt o cronică a epocii noastre. De aceea el va avea în primul rînd un caracter epic. În legătură cu aceasta, personalitatea umană își va pierde din vechea ei importanță în folosul colectivității. Amănuntele vor dispărea. Poezia modernă poate fi puțin accesibilă și ermetică întocmai ca și pictura modernă, căci nici una, nici alta nu sînt destinate publicului larg. Romanul însă, care în zilele noastre ține locul epopeei, nu poate merge pe aceste căi, dacă nu vrea să se autodesființeze ca specie literară.

Ryszard Matuszewski

După părerea mea în dezvoltarea romanului contemporan se observă două tendințe principale. Una dintre ele, vorbind în linii mari, este tendința realistă (unii au obiceiul s-o numească tradițională). Cealaltă tendință e greu de definit căci ea conține multe trăsături diferite care adeseori pot fi contrapuse tendinței realiste. În această tendință unii găsesc izvorul tuturor experiențelor și-i atribuie chiar un rol de monopol a tot ceea ce este original și nou.

Dacă e vorba de prima tendință, în ea se înglobează tot ceea ce s-a născut sub semnul marii moșteniri a romancierilor din secolul XIX și începutul secolului XX, de la romanele lui Balzac și Tolstoi până la romanele lui Șolohov, Leonov, într-o anumită măsură Thomas Mann. Când e vorba de cealaltă tendință, se citează de obicei numele lui Proust, Joyce și Kafka, deși ar fi greu să considerăm toate experiențele și căutările scriitorilor contemporani pe de o parte ca o continuare a liniei psihologizante sau psihanalitice, iar pe de altă parte ca o continuare a înfrigurilor și imaginilor obsedante ale tragicului solitar din Praga.

În realitate lucrurile stau altfel.

În ce anume constă miezul problemei? E oare adevărat, așa cum încearcă să ne convingă apărătorii inovațiilor de dragul inovațiilor, că marile curente definite ca realiste nu mai pot să ne ofere nimic în epoca atomică? Este adevărat oare pe de altă parte că trebuie să respingem tot ceea ce ne-au oferit acei mari scriitori care în loc să enunțe probleme politice și sociale, ne dau o viziune proprie a lumii adesea absolut individualistă și extrem de subiectivă?

Am impresia că dacă vom contrapune în mod mecanic și abstract aceste tendințe generale nu vom ajunge la nici un rezultat în discuția noastră.

Cred că astăzi noi putem vorbi ca despre un tezaur propriu, comun nouă, despre toate experiențele creatoare ale marilor scriitori ai secolului XX, de la Șolohov și Thomas Mann până la Joyce și Kafka. Aceste experiențe creatoare definesc doar liniile principale de dezvoltare ale prozei mondiale, în interiorul căreia noi avem dreptul să ne alegem drumul nostru propriu fără să acceptăm în întregime experiențele, însușindu-ne numai ceea ce coincide cu poziția noastră personală și obștească, cu convingerile noastre sociale și morale.

E greșit să credem că fantezia pură ne dă ceea ce se poate numi: «marea surpriză» în literatură. De obicei, realiștii au unul și același punct de plecare: lumea așa cum este ea, așa cum o vedem și o simțim noi. Dar fiecare scriitor poate găsi ceva nou în această lume. Bogăția lumii reale care ne înconjoară este infinită. De aceea surpriza obiectivă pe care ne-o poate oferi realismul este practic ineputabilă.

Pentru ca romanul să se poată păstra ca gen cu persistență în literatură el nu poate fi rupt de toată bogăția lumii reale, de realitatea obiectivă, fizică și socială. Atunci când iese din granițele acestei realități, el poate trăi doar o bucată de vreme în lumina de lună reflectată de imaginația noastră, pentru ca mai de vreme sau mai târziu să se risipească în neant. Pentru ca romanul să continue să trăiască el trebuie să se afle pe pământ. Scriitorul se poate folosi de mijloacele cele mai diferite pentru a-l crea, lucrul esențial este ca el să mențină strânsă legătura cu realitatea. Fuga de realitate este imposibilă.

VAN GOGH, Țăran din Camargul ►





VASCO PRATOLINI

Binecunoscut publicului nostru cititor ca romancier, Vasco Pratolini a ținut de data aceasta să ni se înfățișeze în chip de dramaturg, încredințând revistei noastre piesa inedită într-un act, *Ellis*, cea mai recentă lucrare a autorului *Cronicii amanților săraci* și a romanului *Constanța rațiunii*, distins cu premiul Marzotto pe anul 1963. În *Ellis*, cititorii vor putea aprecia calitățile de viguros observator și analist ale lui Vasco Pratolini, una din personalitățile cele mai vii ale literaturii italiene contemporane.

PERSONAJE :

Soțul (are cincizeci de ani și o alură tinerească).

Soția (are cincizeci de ani, și-i arată. Are ochi mari și albaștri).

Ținărul Cerchiai (un băiat de vreo douăzeci de ani).

La Florența, în zilele noastre. Interiorul unui apartament modest, dar bine întreținut, purtând urmele timpului, și respirând o anumită bunăstare. În timpul acțiunii, soțul și soția se deplasează din salon în dormitor, în bucătărie. Salonul dă spre un balcon, la care se ajunge suind o treaptă. În fața salonului, coridorul și ușa de la intrare. La ridicarea cortinei, soția e în picioare, nemișcată; fața ei e ca de piatră. Soțul scoate din dulap și din scrin — albituri și lenjerie personală: le așază în două valize ce se află pe pat. Se mișcă încet, dar hotărât. Așa cum cuvintele sale, la început, vor să fie convingătoare, umile, dar par cam ipocrite și — bănuim — ambigue, deși hotărâte.

ELLIS

PIESĂ
INEDITĂ
ÎNTR-UN
ACT

SOTUL: Și-apoi, un telefon e de-a-juns. Nu fug... Dar nu vreau să te știu singură. (Pauză). Cît despre problema economică, spune și tu dacă soluția nu ți se pare justă... Și-asta, nu ca să-mi pun conștiința la adăpost. Dar încerc să fiu rezonabil... Banii, evident, atunci cînd nu sînt, se fac: asta nu ne-a dat griji niciodată... Bine-ar fi fost să deschid fabrica imediat după război, nu să aștept pînă acum șase luni, pentru a rămîne singurului ei stăpîn, cu banii obținuți prin lichidare. (Îngrămădind lenjeria în valize, se pomenește cu un carnet în mînă.) Uite carnetul de Asigurări Sociale. Treizeci de ani de timbre, minus cinci de domiciliu obligator. De la ucenic la șef de secție: dacă eram în armată, azi aș fi general! (Pauză) Cu fabrica am pornit-o bine. Am obținut o comandă care, pentru o bună bucată de vreme, o să-mi permită să răsflu. E vorba de niște contoare pentru «SECI». Le-am făcut devizul și l-au acceptat. Începînd de luni, o să am încă patru muncitori, așa că o să fie unsprezece. Cu mine, doisprezece. I-am împărțit în două echipe. (Reluînd, după o pauză, pe tonul inițial:) Îmi îngădui să-ți dau un sfat? Mai bine la Vanda decît la Arrigo... Asta nu înseamnă că trebuie să-nchizi casa. Ți-am spus, doar pentru un timp. Clima de la Roma... acolo nu-î niciodată atît de rece ca aici, la Florența, în sezonul ăsta... Nu că aș vrea să te îndepărtez. Ci ca să uiți mai ușor. (Dezgustat.) Îndrug verzi și uscate, nu-i așa? Din cauza felului tău de-a fi, mă intimidezi. Aș fi preferat să țiți, să te enervezi... (Pauză) Și, bagă de seamă nu ți-am zis: «Diseară plec.» Am zis doar atît: «M-am hotărît.» Dar dacă tu preferi așa: poftim, îmi fac bagajele. (Întunecat) Poate că greșesc, crezi că nu-mi dau seama? Crezi că pot

dormi liniștit noaptea?... Poți să-mi spui unde e greșeala mea? (Însuflețindu-se) Totul e greșit, nu? În primul rînd greșesc față de tine. Îmi vine să mă ascund, să nu-ți mai apar niciodată înaintea ochilor! Exact. Și, desigur, greșesc față de Codul civil, față de legi, față de biserică... Dar n-am altă soluție. Asta mi se pare cea mai cinstită. Sau ai fi preferat să continui... așa. Să fug de-acasă, ca un adolescent, pentru care alergii imediat la Chestură ca să anunțe toate secțiile, după ce ai văzut că nu e la spital? Exact ca în noaptea aceea, cînd am stat ca pe ghimpi din pricina lui Arrigo, care, de fapt, fusese înzăpezit în trecătoarea Nuta.

SOTIA (îl întrerupe, rece, cu o voce subțire ca un fir): Nu-i amesteca pe copii în treaba asta, înțelegi? De altfel, nici nu mai sînt copii. Își au necazurile lor, au și ei copii. Nu-i amesteca, nu le pronunța numele. (Cu ironie, dar crezînd în ceea ce spune). Tu n-ai amestecat niciodată inima cu rațiunea, și în asta a fost puterea ta. Devii slab, chiar acum?

SOTUL: În sfîrșit, te-aud vorbind.

SOTIA: Adevărul e că te simți laș. Și poate că asta ți se întîmplă pentru prima oară. (Gînditoare) Sînt sigură că e pentru prima oară. (Însuflețindu-se) Ai vrea să țiți, știu, ți-ar fi mai ușor să tragi ușa după tine, spunîndu-mi adio... Îmi închipui că ai vrea să ies pe balcon, să țiți după ajutor, să alerg la Chestură, la jandarmi, smulgîndu-mi părul. (A ajuns în fața oglinzii; ca să-și stăpînească emoția) E încărîntat la rădăcină... Vopselele astea nu țin decît o săptămînă... (Reluînd) «E dreptul meu», așa ai vrea să țiți. Eventual, ar trebui să recapitez cei treizeci de ani petrecuți împreună. Petrecuți în dragoste și înțelegere, ar trebui să

zic, ca să fiu sinceră... «Și-acum mă părăsește, și se duce la amantă... și mai are pretenția ca eu să consimt... într-un fel sau altul...» (Schimbînd tonul) Așa ceva nu pot să fac... În felul acesta, aș fi eu cea care greșește.

SOȚUL: Ar fi penibil.

SOȚIA: Atunci de ce n-ai căutat să scapi lăsîndu-mi doar o scrisoare pe masa din bucătărie?... M-aș fi întors de la cumpărături cu sacoșa, care și-așa nu mai atîrnă greu. De cît timp nu mai cînezi acasă? (Pauză. Gînditoare, fără a se complăce) Odinioară, ca să hrănesc patru persoane, căram de mi se rupeau brațele... Întotdeauna am fost o femeie mărunțică. Dar: sănătoasă. Nu-i așa? Și chiar voinică, la nevoie. Cu înfățișarea asta bolnăvicioasă, de cînd mă știu... Aș fi pus sacoșa pe masă, aș fi scos fronzela, pachetul cu cafea, bucata de carne... Și cîteva legume, o portocală, un măr. Și așa, în timp ce le-aș fi așezat pe masă, aș fi dat peste scrisoare... Nu așa procedează cei ce vor să dispară?

SOȚUL: Așa procedează cei ce vor să moară.

SOȚIA: Nu, un asemenea gînd nici nu mi-ar fi trecut prin cap. Tu iubești prea mult viața. Mi-o demonstrezi chiar acum. Ești un om cîstit... și ai avut întotdeauna curajul să-ți aperi ideile. (Observînd că el îngrămădește lucrurile de mîntuială) Lasă-mă pe mine, ți le-aranjez eu. (Pauză) Din păcate, ai avut întotdeauna idei sănătoase, mi-a fost ușor să ți le împărtășesc. De aceea, nici n-ar fi fost nevoie să-ți deschid scrisoarea... De mult am văzut cum îți flutură pe buze cuvintele care de-abia azi, în sfîrșit, ți-au ieșit din gură... Cînd nu îndrăzneai să te uiți la mine, eu mă și-ntorceam cu spatele, ca să mi le poți spune. Așa ca adineaori, dintr-o răsufolare. (Hotărîtă, dar cu

o mare înfrigurare) Așa că... din moment ce te-ai hotărît! Oricum, nu ne mai înțelegem. Nu mai aveam nimic să ne spunem... Și nici să ne dăm!... Un nimic atît de complet, încît ne-am spus totul fără a mai fi nevoie să fim re-zona-bili!

SOȚUL: Nu-i adevărat.

SOȚIA: Cum nu-i adevărat!? Ți-aș putea spune chiar ziua în care ai cunoscut-o! Și cînd ai fost la ea prima oară... În seara de Rusalii!... Nu-i așa că am ghicit?

SOȚUL (întunecat, dar sarcastic): Mda... mda...

SOȚIA: Chiar așa: mda, mda! În ziua cînd copilul lui Arrigo, Dino, cel mai mare, s-a împiedicat pe trepte cînd își ieșea înaintea, cum făcea și taică-său acum douăzeci de ani... Și-n timp ce-i puneam comprese cu oțet, l-ai luat pe genunchi, l-ai legat la frunte cu o batistă și i-ai spus povestea cu Pietro Micca: fițilul, austriei... ca lui Arrigo, acum douăzeci de ani... În seara aia cînd la televizor se dădea nunta regelui Belgiei.

SOȚUL (ca mai înainte): Și pe urmă?... Ghicește mai departe. (Pauză)

SOȚIA: Pe urmă... Poate că după un timp aș fi deschis scrisoarea. Ca să le văd negru pe alb, cuvintele tale... Cine știe dacă nu le-aș fi aprobat și de data aceasta!

SOȚUL: Fără să-ți par mai laș, cum zici tu? Poate și ridicol, pe deasupra... «să trag ușa după mine!»

SOȚIA: Chiar nu-ți mai spune nimic... (cu un gest) casa noastră?

SOȚUL (cu asprime): Nu. Zidurile astea îmi cad în cap, numai uitîndu-mă la ele. (După o pauză, împăciuitor) Aș vrea să te conving că e vorba de un lucru serios...

SOȚIA: De ce, crezi că nu sînt gata convinsă?... Are cu douăzeci de ani mai puțin decît mine, poate

chiar cu douăzeci și cinci... Nu e greu să-nțeleg! (Cu încăpăținare, cu vocea sugrumată) Dar un cuvânt, cel potrivit, tot așteptam de la tine. Și m-aș fi dat singură la o parte, prostule! O viață întreagă, aruncată așa... cum arunci un muc de țigară. Prostule! Prostule! (Alt ton, insufletită) Să nu crezi că sînt o proastă... Ne-am respectat întotdeauna unul pe celălalt... Poate că asta a fost o greșeală. Am fost o familie cu prea bună educație, pentru niște oameni muncitori. Prea cultă. Prea cumsecade... Sacrificiile, oh, desigur, cel puțin ele, nu ne-au apăsât niciodată prea tare! Ar fi trebuit să trăim o sută de ani împreună, ca să ne dăm seama că avem aceleași probleme ca domnii... Bineînțeles nu sîntem noi primii! Doar se despart atîția!

SOȚUL: Alta e problema, Marișa... Inteligența, sentimentele, simțurile; și simțurile, de ce nu? Toată lumea are simțuri. Depinde ce faci cu ele... Le maschează sau i-e frică să le dea pe față în fiecare clipă... Eu, îți repet, știu că fac un lucru urît. Și încă față de tine, ultimul om din lume care l-ar merita...

SOȚIA (parcă vorbind cu sine însăși): Poate... Poate că da.

SOȚUL: Un lucru care n-o să mă lase să mă bucur de lumina zilei, de munca mea, de toate celelalte, așa cum m-am bucurat toată tine-rețea mea, și chiar și după aceea. Pînă în ziua de Rusalii, ca să fim exacti. (Hotărît) Și, totuși, ca să fim exacti, nu-mi pasă de nimic, dacă vrei să vorbim pe șleau... Cu ea...

SOȚIA: Sper că nu te-apuci acum să mi-o descrii! Mi-e destul că ești sincer... Nu știu ce daruri o fi avînd femeia asta... ea... Nu vreau să știu nici măcar cum o cheamă... Nu știu ce calități intelectuale și ce însușiri găsești la ea... Cînd mi-aduc aminte cum

arătam cu acum douăzeci de ani... aproape ca și azi... (Arată una din fotografiile înrămate de pe scrin) E o poză făcută la mare... cu părul dat pe spate, cu rochia ridicată peste genunchi, cu poșeta atîrnată de gît... aveam vreo treizeci de ani... duminica aia cînd am fost la Viareggio cu un tren de excursioniști... Arătam ceva mai bine decît acum... dar, în fond... Ar fi fost în stilul tău... Tu ești un bărbat cinstit... Crizele noastre, atunci cînd au fost... le-am rezolvat în mod cinstit... Una din ele, s-a petrecut chiar în ziua aceea, la mare... Lipseai de cîteva ore și dacă n-aș fi văzut că te-ai îmbrăcat, aș fi putut să cred că te-ai înecat... Iar eu acolo, ținută pe loc de copii, întîi pe plajă, apoi pe peronul gării... ai sosit chiar cînd trenul pleca... O aventură, nu-i așa? Mărturisită... Un capitol deschis, și-apoi închis... O săptămînă întreagă am dormit cu Vanda între noi... Discuții interminabile: «Soarele... zăpușeala... Marea te-mbată ca vinul... Gîndește-te că avem copii...»

SOȚUL: Văd că, acum, începi să-i amesteci tu.

SOȚIA: Nu. Atunci erau mici. Azi sînt mari și voinici, la casa lor; Vanda la Roma, cu soțul activist sindical și aproape deputat, Arrigo, care ți-a luat locul la întreprinderea «Pignone». Fiecare cu grijile lui, la care vrînd-nevrînd o să se adauge și asta, a noastră. Eu vorbesc de copii așa cum erau atunci, cînd însemnau ceva mai mult pentru noi... ca și munca... ca și «toate celelalte»... Ca și fidelitatea! Care nu poate să fie una în teorie, și alta în practică! Toate se leagă de același sentiment. Sau nu-i așa? Ori pentru tine, nici asta nu mai e adevărat? Dacă nu mai e adevărată o dogmă, înseamnă că nu mai e adevărat nici motivul pentru care

ai stat cinci ani cu domiciliu obligator? ... Iar eu am venit pînă acolo la tine, anume ca să ne căsătorim, pentru că și asta era un exemplu de dat... E drept că nu mi-a cerut prea multă osteneală! Era chiar ceea ce îmi doream... Și o doream de pe vremea cînd nu eram decît o fetișcană... și, la fabrică, împachetam bomboanele și ciocolata în hîrtie argintată... În timp ce tu, călare pe bicicletă, mă așteptai în fața lui «Digerini & Marinai».

ȘOTUL (cu îngăduință): Dumnezeule...

ȘOTIA (răzvrătindu-se): Cum vrei să mă apăr, cum vrei să te apăr? Și cite alte mo-ti-ve încă! Cu su-tele... cu milioanele, se numără zilele, ceasurile pe care ar trebui să ni le amintim!... Tu, poate nu... dar eu, cum poți să-mi ceri să trag cu buretele peste ele? Oare crezi cu adevărat, chiar dacă acum eu țin că nu-i așa, că nu mai avem nimic să ne spunem... și nici să ne dăm, cît timp mai sîntem aci împreună?... Noi, dramele noastre... răspunde-mi la asta... de ce nu-mi răspunzi? Noi doi, e adevărat sau nu că dramele noastre, oricît de mărunte ar fi fost, le-am depășit întotdeauna, din dragoste? Din dragoste! Din dragoste!... Chiar dacă astăzi cuvîntul ăsta îmi prjolește buzele... Din dragoste. (Vocea i se stinge) Din dragoste.

ȘOTUL (după o pauză, gînditor): Nu e numai din pricina celor douăzeci de ani... Dacă acum douăzeci sau treizeci de ani, cînd erai la «Digerini & Marinai», înainte sau după aceea, aș fi întîlnit o femeie ca ea... ți-aș fi adus aceleași argumente și aș fi luat exact hotărîrea pe care am luat-o azi.

ȘOTIA (cu o ironie care, totuși, n-o ajută): Ce vorbești? Dar tu nu gîndești că și tu porți douăzeci de ani mai mult în spinare? Și

că ea, numai ea, are vîrsta de-atunci!

ȘOTUL: Asta nu reușești tu să-nțelegi! Nu zic: să admiti. Să-nțelegi.

ȘOTIA: Atunci, explică-mi. Vrei să spui că toți anii ăștia au trecut numai pentru mine? Și că tu, ca și ea, ești cel de-atunci?

ȘOTUL: Exact.

ȘOTIA: Deși te-ai îngrășat... deși ai piatră la rinichi... deși ai un început de diabet... deși... (A reînceput să facă valizele, dă peste o burtieră. Într-o doară, cu altă voce) Să-ți pun și burtiera în valiză?

ȘOTUL (neplăcut impresionat, incurcat, nu răspunde).

ȘOTIA (ia burtiera și o repune în sertar. Apoi, cu tonul dinainte): Atunci? Vrei să spui că «omul are vîrsta pe care și-o simte», etcetera, etcetera...?

ȘOTUL (hotărît, aproape didactic; și impetuos): Omul are vîrsta propriului său creier, Marisa. Al tău a încărungi... Și nici măcar coaforul nu ți-l poate căni!... De altfel și băiatul tău, Arrigo, e la fel cu tine, în ciuda pletelor sale frumoase... Am încercat să-i explic situația, iar el a îndrăznit să mă amenințe, cretinul!

ȘOTIA (imediat alarmată): Cum? Ce s-a întimplat?

ȘOTUL: Nimic, nu te alarma! Nu s-a grăbit să-ți dea de veste pentru că n-a vrut, zice el, să te întristeze! A crezut că-i cer să facă pe curierul!... Dar să-și ia gîndul că o să-mi fie asociat, la fabrică!... Îmi cere să dau afară o anumită persoană! Știu eu ce-i umblă prin cap: ar vrea să se lăfăiască într-un fotoliu și să facă pe stăpînul!

ȘOTIA: Dar...

ȘOTUL: Nu, nu, nu... asta e cu totul altă socoteală... Aici e o colivie în care nu mai rămîn, e clar? (Pauză) Vanda, cel puțin, seamănă cu mine. Aș vrea să citești

scrisoarea ei. Nu e prea dragăstoasă nici cu mine, după cum vezi... (Scoate o scrisoare din buzunar. Soția întinde mîna. El retrage scrisoarea; o așază pe masă) Nu, nu acum... Ți-o las, ai s-o citești după aceea, cum ai fi făcut cu-a mea. (Reluînd) Vezi, Marisa: cînd tu susții că am mai avea ceva să ne spunem... nu-i adevărat. Știi și tu că-i așa... Vai de noi, dacă ne-am apuca acum să cîntărim binele și răul. Am ajunge la minăstire, în cazul cel mai bun. (Mereu raționînd) Cît despre copii, noi, așa cum am fost, proști sau nu, culți sau nu, i-am crescut frumos. Le-am fost alături la bine, și la rău... Acum însă trebuie să hotărîm: ori alegem răul, și atunci o să avem bătaie de inimă, o să ni se albească complet părul și o să ne zbrîncim cu totul... Să trăiești din trecut înseamnă să trăiești din amintiri. De fapt! Înseamnă să te zidești de viu. În timp ce lumea se transformă sub ochii tăi, clipă de clipă... Să ai azi mașină e ca și cum ai fi avut bicicletă acum douăzeci de ani; «piesele» care înainte erau montate de zece oameni, azi vin pe «bandă rulantă». (Pauză) Pînă una alta, să nu-ți fie teamă, greșelile, ca și pietrele la rinichi, cresc din nou, chiar dacă le eliminăm. Le purtăm în noi... Iar de măcinarea asta lăuntrică nu ne scapă decît moartea... Dar cît timp trăim, dacă vrem să continuăm să trăim, avem datoria, trebuie să pretindem dreptul de-a relua totul de la capăt... Dat fiind că problemele de fond nu s-au modificat nici atîtica... Avem datoria și dreptul de a reîncepe totul de unde e bine: să fim iarăși proaspeți! Proaspeți! Proaspeți!

SOȚIA: Și totodată continuînd să facem rău, pe de altă parte.

SOȚUL: Chiar și-așa... (Pauză) Voiam să-ți explic că pentru mine

totul e întotdeauna adevărat... Doar că problemele sînt altele.

SOȚIA (dezarmată, dar implacabilă): Acum citeva clipe, puțin îți păsă... de toate!

SOȚUL (cu energie): Exact. Din dorința de-a mai salva ceva... Sămînța... Nu putem fi ca niște morți care se mișcă... Oameni care trăiesc din amintiri... Altfel, fiecare zi ce trece, adună un morman uriaș de gunoaie, pe care nici o macara din lume nu le poate urni din loc... (calm, reîncepînd să «judece»). Atunci, la mare, de pildă: nu mi-ai dat pace pînă cînd nu ți-am mărturisit c-am fost cu o străină... Fusesem cam îndrăzneț și... m-am pomenit fără să-mi dau seama în cabină... Făceai spume la gură, cînd m-ai văzut sosind la gară... Ai prins totul din zbor... și mi-o coceai... M-ai fi ucis cu privirea. Și nici prin cap nu ți-a trecut să aduci în cauză copiii, domiciliul obligator, ideile mele, sau chiar și moartea, pe care, mai tîrziu, sub nemți, am riscat-o împreună... Lucrurile astea sînt sfinte prin ele însele. Dar nu ca sfinții din altare. Și cu atît mai puțin de pus în balanța legăturilor dintre soț și soție... Dragostea e mai importantă decît orice alt lucru; dar e și cel dintîi care poate să dispară... Și o dată ofilită: «e destul că ne iubim», se spune. «Asta înseamnă și pasiune și stimă...» Vorbe goale! «Să ne iubim și să rămînem împreună!» (Nemilos) Poftim, de ani de zile, noi, tu și eu, am rămas împreună!... În timp ce atunci, ți-aduci aminte cînd cu Viareggio, ca să ne-nțelegem — eram de-acord, cel puțin teoretic... Dar dacă tu, sau eu, am fi înțîlnit de fapt... nu aventura... ci o altă dragoste, adevărată, mai mare decît a noastră... ce copii, ce casă, ce familie! Ne-am fi spus adio! Și tocmai de aceea am fost o familie perfectă!

Pentru că au fost cinstite, limpezi, sincere... motivele pe care se întemeia.

SOTIA: Dar de ce înainte nu s-a ivit ocazia? De ce... s-a ivit tocmai acum?... Și ești sigur... că nu e vorba și de data aceasta... de o aventură?

SOTUL (aproape cu ură și ca pentru a se convinge pe sine): Să dăm cărțile pe față... De mine și de ea tu ai știut mereu totul, de doi ani încoace. Aș putea să jur că m-ai și urmărit. Te-ai postat pînă și în fața casei ei, ca să mă vezi cînd intru... Știi cum am cunoscut-o, cine e și ce gîndește. Știi că acum ea îmi dirijează afacerile... într-un fel, e sufletul fabricii... Știi că se cheamă Ellis, că are douăzeci și șase de ani, că e văduva unui feroviar... soțul ei a murit la cîteva săptămîni după căsătorie. Și știi, mai ales, că fără să-mi spună nimic, a venit să te caute, ca să discutați împreună situația, ea fiind gata să se retragă! A venit, tu i-ai deschis și cum ai văzut-o, i-ai trîntit ușa-n nas, și-ai strigat: «Pleacă de-aici!» Te-a așteptat jos, în stradă, dar tu te-ai urcat în primul taxi care trecea...

SOTIA (distrusă, dar privindu-l în față, îl întrerupe): Prin urmare... Crezi că nu tu trebuia să fii primul care să-mi spui totul?

SOTUL: Nu. Cît timp nu eram sigur. Dar deîndată ce-am fost, după cum vezi... Dar tu nu voiai decît să accepți, și pe mai departe, tacit, o situație care... cel puțin acum cîteva ani... ți s-ar fi părut odioasă.

SOTIA (ca și mai înainte): Pof-tim... Îmi reproșezi că m-am gîndit că... ai avea nevoie de-o amantă...

SOTUL: Hm... hm... Nu-i vorba de reproș. Nu caut nici o scuză... Vreau numai să fim re-zo-na-bili! Ca să fie limpede de ce am ajuns, după atîția ani, la un asemenea pas.

SOTIA (însuflețită, din dispe-rare): Oh, e ușor... Dacă nu ți-am spus nimic nici ție... nici copiilor... (siese) iar ei... știau totul... Arrigo și Vanda... și au tăcut și ei... (Reluînd) Dacă de data asta n-am încercat să te omor... e pentru că, ți-am mai spus-o, am înțeles totul încă din primul mo-ment... Tină-ră... cu douăzeci de ani mai puțin... Da, da, contează, contează! Mai știu eu să stau în brațele tale... cum știe ea? ! N-am voie să spun asta? Tină-ră... frumoașă și deșteaptă, da, știu... Te ajută și în muncă... În timp ce eu m-am împotrivit întotdeauna să conduci singur fabrica!... Dar m-am împotrivit pentru că am înțeles că tu «doar ații așteptai», să nu te-ncurajez... Pentru că, să fii patron era împotriva tuturor principiilor tale!... O femeie care... Dar ești sigur că eu, de-acum înainte?... Sigur... ofilită cum sînt... (Îi e milă de sine însăși) Nu mi-are mai rămas poate decît ochii care mai spun ceva... «Ce ochi de vrăjitoare!», îmi zice mereu tinărul Cerchiai de la etajul de sus, cînd mă-nfîlnește pe stradă sau pe scări... Pentru ca după aceea să plîng, de una singură... Gîndește-te bine... Asta și altceva... e ceea ce-mi reproșezi: că am știut... și n-am zis nimic. Îmi reproșezi tă-cerea... complicitatea, sau cum îi mai zice?

SOTUL: Teamă, îi zice... Faptul că ai redevenit fetiță, dînd mereu înapoi... Dar o fetiță de doi ani... pe care dacă n-o ții de mînă, se poticnește, cade...

SOTIA (întrerupîndu-l, dureros): Tu m-ai lăsat să cad!... Și-acum, vrei să mă ridici cu poveștile astea?

SOTUL: Exact.

SOTIA (dintr-o răsufflare, cu multă înfrigurare): Prin urmare... eu am greșit... Dar dacă aș fi în stare să mă ridic singură... să-mi

bandajează singură fruntea... fără să am nevoie de povestea lui Pietro Micca?... Oare nici așa n-ar fi posibil... s-o luăm de la început?

SOȚUL (hotărît, dar cu vocea tulburată) Nu... Eu zic că nu.

SOȚIA: Și crezi că ai dreptate?

SOȚUL: Nici măcar... Nu știu cum să-ți spun... Nu mă mai pot opri... Aș încărungi într-o clipită.

SOȚIA: Cum așa?

(O lungă pauză. Valizele se află, acum, închise pe pragul dintre dormitor și salon.)

SOȚUL (hotărîndu-se parcă să reia discuția, dar cu alte cuvinte): Vezi... Ea, astăzi... dacă mă gîndesc puțin... și m-am gîndit, Marisa, crede-mă... Ea... pentru mine...

SOȚIA (pentru prima oară disprețuitoare, într-atît e de disperată): Nu e decît ceea ce am fost eu, acum douăzeci de ani... inclusiv cabina!

SOȚUL: Ex...

SOȚIA (întrerupîndu-l): Exact. Am înțeles. (Pauză. Apoi, încheindu-și parcă gîndul) Înseamnă că am să te aștept aici, între pereții ăștia care mie nu-mi cad în cap... Ca în ziua aceea pe peron... Fără copii, de data aceasta pot și fără ei. (Cu un efort, dezinvoltă) Tu dă-mi pensia pe care mi-ai fixat-o. O accept, mi se cuvine. Am s-o pun deoparte; sînt încă în stare să mă mențin și singură. Chiar dacă am trecut de vîrsta fabricii, cu foarfece în mînă știu să croiesc o rochie... Știu să fac injecții... (Grijulie, aproape dintr-un obicei) Ți-ai făcut astăzi insulina? (Reluînd) Știu să fac o mulțime de lucruri. Acum că nu mai depind de tine îți închipui că nu vreau de loc să depind nici de-o noră sau de-un ginere! Și nici să joc rolul buncii care povestește nepoților pășunile lui Pinocchio. De altfel, în ziua de azi, nepoții citesc alte

povești! Le stă mîntea la astromave!

SOȚUL: Nu...

SOȚIA: Ce... nu? Am înțeles, nu-i așa?... Și-acum... la revedere... Cînd... o să-mi aduc aminte: un telefon, și gata. Dar acum du-te, pleacă.

SOȚUL (care a luat valizele, lasă una jos): Dă-mi mina.

SOȚIA: De ce? Doar nu fugi, nu-i așa?... Ah, de sigur, mina... Și o sărutare... (Îl sărută pe obraz, abia atingîndu-l) Poți să le cari singur la mașină?

SOȚUL: Da... Nu-s chiar atît de grele...

SOȚIA (sîeși): Nu-s chiar atît de grele... (Oftînd, dar numai pentru a-și completa despărțirea, parcă) Bine... Restul lucrurilor... hainele și lenjeria de vară... o parte sînt încă la curățătorie... Dacă nu vrei să mai treci pe-aici... tînașul Cerchiai...

SOȚUL: Prefer să trec eu... Într-una din zilele următoare, tot la ora asta... (Soțul e în prag, a și deschis ușa ce dă spre scări. Soția, revenită în salon, îi întoarce spatele; e încordată într-o ultimă, disperată speranță că el se va întoarce).

SOȚIA (întoarsă cu spatele): Cum crezi... Ca să vorbim și de plasarea lui Arrigo... la tine în fabrică... (Dintr-o răsufare) În ciuda prezenței... dacă eu accept, Arrigo are să...

SOȚUL: Nu știu...

SOȚIA (ca mai înainte): Te... rog...

SOȚUL: O să vedem... O să mă gîndesc... Și-acum... La revedere... (Iese, cu o valiză în mînă, lăsînd ușa deschisă).

SOȚIA (sîeși): La revedere... pe mîine... (Se întoarce. El nu mai e... Cu fața răvășită, se-ndreaptă încet spre balcon. Își urmărește soțul cum pleacă, după ce și-a așezat valizele în mașină... Intră în

casă. Se așază la masă. Pe masă, scrisoarea fiicei. O deschide. Începe să citească, parcurgînd-o cu privirea; citește cu vocea înceată pasajele mai importante) « Dragă tată... Mama n-o să înțeleagă, ai să vezi. Și e normal, ce poți să aștepti de la ea?... Nu e decît o femeie la vîrsta ei... E ceea ce tu însuși ai făcut din ea. Cea mai scumpă femeie din lume. Și-acum, la cincizeci de ani, mai vrei să se schimbe? Și la urma urmei, cum să se schimbe?... Firește, trebuie să vă despărțiți!... Nici nu mai încape îndoială... Spre deosebire de mama, tu ai rămas un copil, mai mic decît mine și decît Arrigo... Motivele tale sînt numai ale tale... iată ceea ce nu reușești nici măcar tu să-nțelegi... Mai ales acum, cînd, după cite-mi spui, Ellis așteaptă un copil... » (Tînută pe scaun, se uită în gol, nu mai are nici lacrimi. Și nici n-aude vocea unui tînăr care o cheamă de pe palier. Tînărul Cerchiai apare în ușa de la intrare)

TÎNĂRUL CERCHIAI: Doamnă Marisa... Doamnă Marisa... Ați lăsat ușa deschisă?

SOȚIA (în sfîrșit se smulge din toropeală; cu mare greutate, se ridică): Cum, ce este?

TÎNĂRUL CERCHIAI: Zi-ceam pentru dumneavoastră... Ar putea să intre hoții!

SOȚIA: Adevărat... (Caută niște cuvinte pe care nu le găsește) Așa-i... Exact... Hoții...

TÎNĂRUL CERCHIAI (glumeț, vesel): Ce ochi de vrăjitoare! Dacă nu mă mut de-aici, pînă la urmă am să mă îndrăgostesc! (Își dă seama că ea are privirea pierdută) Vă simțiți rău?

SOȚIA: Nu... de ce? (Izbu-tește să-i suridă) Ați avut impresia asta? (Tînărul Cerchiai e încă în ușa, spre care ea se apropie și, automat, îi întinde mîna. Tînărul, surprins, i-o strînge, din nou vesel)

TÎNĂRUL CERCHIAI: Bună-seara... N-am vrut să vă deranjez... De cîtva timp vă văd mereu cam... și mi se pare că trebuie să vă fac să zîmbiți... O fac cu plăcere... Dar poate... de data asta... e cazul? (Ea e în fața lui; apoi, cuprinsă parcă de amețală, își reazemă capul pe pieptul lui sau poate căutînd o mîngiere. Tînărul, încurcat, o ajută, petrecîndu-și brațul în jurul taliei). Dar... eu... vedeți...

SOȚIA (prompt, parcă revenindu-și): Iertați-mă... O amețală... Mulțumesc... Bunăseara...

TÎNĂRUL CERCHIAI: Bună-seara. (Iese. Ea închide ușa. Ajunge cu greu în mijlocul salonului. Se uită în jur și casa îi pare înspăimîntător de goală... Ea, singură, în mijlocul scenei).

SFÎRȘIT

În romînește de FLORIAN POTRA

O prezență vie:

Jean Cocteau

*

slujitor
al
celor
nouă
muze

evocare
de

MARCEL BRESLAȘU

Printre multe, foarte multe aforisme puse în circulație de către Jean Cocteau, în versuri și în proză, prin gura actorilor de pe scenă sau de pe ecran, dar cel mai adesea lansate în scăpărătoarele conversații cu prietenii, circulând doar oral și consemnate de către alții, reapare cu o stăruință neobișnuită această idee: «opera de artă trebuie să fie prezentă, iar artistul postum»; «câtă vreme trăiește, poetul își stingherește opera». De la butada aparent paradoxală, la expresia tragică a acestui destin, Cocteau socotește că o adevărată judecată de valoare a scrisului său, va putea fi formulată abia după ce «inima îi va fi prefăcută în scrum». Fără îndoială, nu se gîndea la demarcația brutală a decesului, a dispariției fizice — ci la perspectiva necesară unei obiectivizări, la întemeiatele



Trebuie să fii un om viu și un artist postum.

Jean Cocteau
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

reticente ale Gloriei în rostirea verdictelor sale de consacrare! Era poate la dînsul, în această obsesie, o rezervă, o suspiciune chiar, față de propriile sale succese — nu cumva prea lesnicioase? — intuiția că personalitatea sa, «prezența», pentru a păstra termenii afirmației, ar putea să deformeze aprecierile contemporanilor. Dar în același timp, o încredere orgolioasă în opera sa, căreia de-abia timpul îi va conferi întreaga strălucire! În aceste «intermitențe ale inimii» cari, mi se pare, nu alternau între dubii și certitudini, ci se soldau într-o permanentă descumpănire (alimentată, agravată de faptul că a fost admirat de către unii, contestat de către alții, cu o egală înfrîncare) își are explicația patetică, neostenită lui căutare de noi investiții, de noi verificări, explorarea, voluntar sau involuntar aventuroasă, a mereu altor discipline artistice: poezie, roman, eseu, teatru, scenariu de film, libret de operă sau de oratoriu, «argument» coregrafic, pictură, grafică, sculptură și arta lucrătorului de vitralii — ba chiar și aceea a regizorului, a scenografului, a actorului în unele piese ale sale... Spre deosebire de Piron care își redactase epitaful șugubăț în termenii «Aci zace Piron care n-a fost nimic, nici măcar academician» — poetul nostru ar fi putut înscris pe lespede mormîntului proaspăt deschis: «Aci zace Cocteau, care a fost de toate, pînă și academician».

A murit încărcat de ani și de onoruri, unul dintre «copiii secolului». Sau, parafrazînd titlul unui vestit roman al poetului, un adevărat copil teribil al epocii noastre. Pe deasupra «teribilismelor» care îi caracterizau mai mult gesticulația, comportarea ostentativ și nu arareori agresiv neconformistă, trăsătura definitorie a omului și a creatorului este un neconformism funciar, o continuă răzvrătire împotriva «ideilor primite de-a gata», a pasului tirșit pe itinerarii cu priveliști vlăguite, către țeluri perimate prin lipsa lor de inedit. Într-un cuvînt împotriva oricărui epigonism... Aceasta l-a făcut pe Jean Cocteau nu numai receptiv, sensibil la orice experiment nou pe tărîmul artelor, ci un animator eficient, un sprijinitor entuziast al oricărei inițiative de transgresare a formelor cristalizate, chiar dacă — nu îndeajuns de selectiv — a dat girul său și unor acțiuni de protest gratuit, înșelător înnoitoare, dovedindu-se în acest eclecticism, mai curînd copil decît teribil.

Fapt este că îl găsim, de-a lungul a mai bine de o jumătate de veac, implicat în tot ceea ce se petrece — pe cele mai variate planuri — în cultura franceză (și implicit în cea universală) corifeu sau replicant, dar niciodată spectator indiferent; la rampă sau în culise, ridicînd cortina sau trăgînd sforile, împărțînd aplauzele și mai ales fluierăturile cu promotorii oricărui experiment în domeniul artistic, răfîindu-se în acerbe polemici, cu închistarea, cu scepticismul, cu impermeabilitatea publicului, comod instalat în judecățile și prejudecățile moștenite. Cînd l-am întîlnit eu, acum, vai, aproape patru decenii, în casa romancierului Blaise Cendrars (ori mai bine zis în grădina acestuia, sub o vastă și luxuriantă boltă de viță, pe care obișnuiții musafiri o denuceau în glumă, «cupola», făcînd aluzie la «odioasa» academie în care cîțiva aveau să ajungă...) Cocteau, la treizeci și șapte de ani era ilustru, cuvîntul lui valora ca o decizie fără drept de apel, prestigiul și autoritatea lui de șef

de școală (aproape că s-ar putea spune: de comandant de oști, căci bătaia era în toi) nu era în competiție cu ale nimănui. De altminteri nu putea fi vorba numai de mirajul, de fascinația unei personalități puternice; o uriașă cultură umanistă și practicarea, numai aparent diletantă, a tuturor artelor îi asigurau această netăgăduită competență. Ceea ce deruta, la început, era tonul de improvizație, datorat neobișnuitei vioiciuni și spontaneității a spiritului, însășirea fără vizibilă continuitate a considerațiilor, jerbele focului de artificii, ale jocului de vorbe și idei... Această uimitoare «vehiculară» nu avea însă nimic de-a face cu temeinicia, cu rigoarea gândirii, deghizată în paradoxuri, cu subtilitatea reală, tănuită (o, din cochetărie, ba chiar dintr-un soi de răsfăț!) sub aparent jucăușele subtilități de stil. Un paradox de aceeași natură este manifest și în versurile poetului: neastîmpăratul «inovator» folosește, în precumpănitoare măsură, cele mai stabile și nealterate forme clasice, se recomandă ca un om al «ordinei», al echilibrului, încercînd și izbutind adesea, să toarne tumultul unei exacerbate viziuni moderne, în stingheritoarele calupuri ale pașnicului alexandrin...

Înrîurirea lui a fost enormă. Colaborările s-au schimbat în prietenii trainice, care nu s-au încheiat decît cu moartea unora dintre prieteni, și acum prin moartea lui. Să vorbim numai despre cîțiva dintre aceștia — vii sau morți, dar toți intrați în nemurire — Picasso și Charlie Chaplin, Stravinski și Honegger, Eluard și Aragon, René Clair și Milhaud, Chagall sau Modigliani...

Nu începe îndoială că i-a dăunat, în ochii multor contemporani, această inteligență «scăpărătoare», cheltuirea într-o străfulgerare a unor energii îndelung acumulate, condensate, risipa — aproape metodică — în atitea modalități ale creației. Dar nu toți fiii risipitori se întorc spășiți în ograda părintească... Natura a creat două chipuri de asemenea fii ai săi, cu două «prodigialități» diametral opuse: pe cei care se risipesc în credința că nu își pot secătui prea-plinul — și pe cei «care se împrăstie» cu simțămîntul deznădăjduit că niciodată nu vor putea agonisi destul, cît să se sature... Cocteau face parte, de sigur, din înția categorie. Și ilustrează aceasta prin opera sa variată și multiplă; variată dar unitară, multiplă dar consubstanțială. Firul Ariadnei în acest labirint, de bunăvoie ales și cutreerat, a fost și a rămas pînă la urmă: poezia. La alcătuirea unei ediții a operelor complete, el își intitulează diferitele subdiviziuni (subliniind astfel că sînt meandrele și popasurile aceleiași investigații): Poezie; Poezie a romanului; Poezie a teatrului, Poezie a cinematografului — și așa mai departe... Dedal se rătăcește prin coridoarele pe care el însuși le voise înextricabil întortocheate, dibuindu-și drumul pe urmele propriilor pași, alunecînd în propriile-i capcane... Inegală, opera lui Cocteau? Firește! Dar a cui operă este și multiplă și variată — și egală?

«Despărțindu-se» de opera lui, autorul «Eternei reîntoarceri» lasă viitorului sarcina de a-l judeca. (După ce am fost atîta vreme «considerat» cu priviri jignitoare, voi fi cîndva și luat în considerare, scrie el, jucînd pe cele două verbe: dévisager și envisager...)

Să încheiem, consemnînd și faptul că acela care s-a străduit să facă «proba lui 9, prin slujirea celor nouă muze» socotea că

unitatea rădăcinilor nu trebuie să împiedice diferențierile, specifice
fiecărei arte și temperamentului fiecărui artist, că o sevă comună
poate nutri florile cele mai deosebite. Îngăduiți-mi să transcriu
dedicația lui Jean Cocteau, către grupul «celor șase», compozitorii
prieteni (din enumerarea cărora lipsește Louis Duruy, poetul prefe-
rind o inconsecvență în amicitie unei încălcări a metrului ales !):

Auric, Milhaud, Poulenc, Tailleferre, Honegger,
v-am adunat mănunchiul într-o aceeași vază.
Sînt lujerele strînse cu dragoste la bază —
dar vă alegeți singuri urcușul către cer...



JEAN COCTEAU — autoportret

Jean Cocteau
*

MA ÎNȚELEGEȚI AȘA?

Franța mea dulce și înfloritoare,
răsad unic de vinuri și femei,
pereche și-aș căta fără temei
prin Europele-nconjurătoare...

Dacă te cînt, așa, în felul meu
toți fug și rîd de bietele-mi poeme,
dar va veni o zi, dela o vreme,
cînd în urechi, vor răsuna, mereu.

Și cel care mă băituisese
răstălmăcindu-mi fără rost
aceste stihuri, va vedea că-au fost
sub semnul cumpătului scrise.

Prieten îmi va fi, curînd,
spunînd: A făptuit și alte crime
decît să risipească rime
cînd la mijloc, cînd la sfîrșit de rînd?

Curaj! Ronsard ne-a scos-o la iveală:
căci dacă azi a izbîndit din plin,
inima i s-a sfîșiat în fiecare spin.
De-accea sînger cu cerneală.

Fără folos, în miez de zi și-n miez de drum
privighetoarea cîntul și-l avîntă...
Din urna ei, mai grăitor cuvîntă
inima noastră — prefăcută-n scrum...

(Vocabular, 1922)

INGERUL GAVRIL ÎN SAT

Spuse Îngerul: Dudaie Mărie,
sînteți borțoasă . . . Mă simt îngrijat:
Veți avea un fecior fără cununie.
Scuzați dacă v-am deranjat.

Acest fel de a veni cu vestea
prin fereastră — o uimi întrucîtva
pe logodnică. Despre toate acestea
ar vrea să mai știe cîte ceva . . .

Dar îngerul s-a dus. Așa cum pleacă
și neaua topită, de aici.
Îi e rușine fetișii, oleacă,
și se-ascunde în palmele-i mici.

(Poezii, 1920)

PRIMĂVARA, ÎN FUNDUL MĂRII

Și fundul mării-și are anotimpurile lui. Precum și pe pămînt,
e unul dintre cele mai frumoase. Mărgeanul înmugurește —
respiră apa albastră, din adîncul plăminilor. O pădure de cerbi
roșii adulmecă un zgomot de elice. La răstimpuri, cîte un
aeronaut, cade
din cerurile mării. Cade încet și se tăvălește în nisip. Florile
dorm de-a-npicioarele
și o mulțime dintre ele își iau rămas-bun. Peștii ciungi se așază
deasupra. Și sărută marea, cu mari sărutări lacome. Din pricina
decorului și a luminii ai crede ades că ești la fotograf. Un panaș
din globule de aer ciripește într-un ungher. Picură din micul robinet
care schimbă apa sărată.

(Poezii, 1920)

POETUL LA TREIZECI DE ANI

*...Și iată-mă acuma în miezul vârstei mele.
Călare pe frumoasa mea casă, ochii-i plimb:
De-o parte și de alta priveliștea la fel e
— dar nu-i înveșmîntată-n același anotimp.*

*Aici, pămîntul roșu. Ca unui pui de ciută
pe frunte-i joacă vița. Și rufe, la zbicit,
fac noii zile semne, prin risete-o salută...*

Colo, se-arată iarna și cinul cuvenit.

*Cît mi-ai jura, o, Venus, iubirea ta tîrzie,
de nu vorbeam de tine și nu-mi zideam, pieptiș,
o casă-ntemeiată pe propria-mi poezie...
cădeam — simțindu-mi vidul — de pe acoperiș!*

(Vocabular, 1922)

În romînește de MARCEL BRESLAȘU

Un poet are-ntotdeauna prea multe cuvinte-n vocabular,
un pictor prea multe culori pe paletă, un muzician
prea multe note pe claviatură.

COCOȘUL

ȘI

A PLECHINUL

Aceste universuri necunoscute pe care le vizităm fără-ncetare cu picioare necunoscute, nu le confundați cu domeniul visului. Nu sîntem niște visători. Sîntem niște exploratori realiști.

ÎN ÎNDRĂZNEALĂ TACTUL E SĂ ȘTII PÎNĂ UNDE
POȚI MERGE PREA DEPARTE.

Un artist poate deschide, bîjbîind, o ușă secretă și să nu înțeleagă niciodată că ușa asta ascundea o lume.

Aproape-ntotdeauna izvorul dezaprobă itinerariul fluviului.

Un artist nu sare trepte; dacă le sare, asta-nseamnă vreme pierdută, fiindcă trebuie să le suie din nou după.

... Cea mai cumplită dramă pentru un artist e să fie admirat datorită unei neînțelegeri.

Există momentul în care orice operă în mers profită de prestigiul crochiului. «Nu v-atingeți» strigă amatorul. ATUNCI ÎȘI ÎNCEARCĂ ADEVĂRATUL ARTIST ȘANSA.

Lucrez la masa mea de lemn, pe scaunul meu de lemn, cu tocul meu de lemn, ceea ce nu mă-mpiedică să fiu, într-o oarecare măsură, răspunzător de cursul astrelor.

Un visător e-ntotdeauna un poet prost.

Spiritele alese au descoperit cuvîntul « stilizare » ca să desemneze tot ceea ce e lipsit de stil.

Artistul înzestrat cu sentimentul realităţii nu trebuie să se teamă niciodată să fie liric. În opera lui, lumea obiectivă îşi conservă forţa, oricare ar fi metamorfozele pe care lirismul i le-ar impune.

NUMAI REALITATEA MOTIVEAZĂ OPERA DE ARTĂ IMPORTANTĂ.

Prea ne-am obişnuit multă vreme numai cu farmecul schelelor. Noi, arhitecţii, dărimăm schelele după ce-am construit casa.

A pune în gardă în faţa unui decandentism nu-nseamnă să negi valoarea individuală a artiştilor lui.

Maximele despre artă au fost alese şi traduse de Romulus Vulpescu din volumul Jean Cocteau — *Cocoşul şi arlechinul* (Note în jurul muzicii), Éditions de la Sirène, 12 bis, rue de la Boétie, Paris, MCMXVIII. Sublinierile aparţin autorului.



EUGEN SCHILERU

Cocteau
*

și

arta

cinematografică

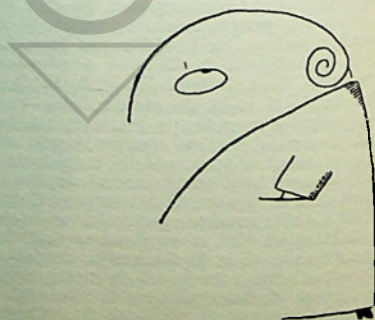
Jean Cocteau s-a simțit atras de cinematograf aproape de la începutul multilateralei sale activități creatoare. Mai întâi ca spectator care încearcă să-și expună impresiile și să ajungă la generalizări teoretice, apoi ca realizator de filme (scenarist, autor de dialoguri, regizor și interpret). În fiecare dintre aceste două ipostaze Cocteau s-a străduit să promoveze ceea ce îi apărea ca specific cinematografului și odată cu aceasta modalitatea cinematografică a poeziei.

Nu mi se pare inutil să prezint în traducere un fragment din primele cronici ale scriitorului. E un comentariu pe care îl publica în 1919, cu prilejul proiectării unui film al lui Thomas Ince, regizor american foarte apropiat de David Work Griffith, dar inferior acestuia, *Carmen din Klondyke*: « Fără să se întemeieze pe o intrigă minunată, acest film conține o capodoperă: lupta dintre cei doi eroi, noaptea pe o ploaie torențială, la lumina lămpilor cu arc. În mijlocul unei mulțimi inundate, orbite, îngrozite, doi bărbați se rostogolesc prin apa și noroiul profund. Pentru a-i urmări, obiectivul se îndepărtează, se apropie, îi înregistrează în zbor de pasăre. Îi privim cu ochiul aparatului însuși. Mantalele de cauciuc sclipesc, cămășile se sfîșie, trupurile năclăite de sânge se împregnează de un fel de fosforescență. Doi nebuni încearcă să se gîtuie, să se ucidă, căzînd și ridicîndu-se, într-un fel de îmbrăcăminte de nichel. Sînt pescăruși,

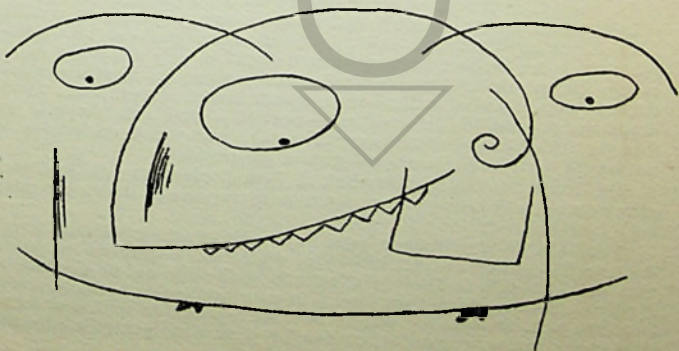
foce, oameni din lună, Iacob și ingerul? E oare, un Buddha, acest masiv corp gol care se năruie și moare precum o mie de pești într-o fiertură de mercur?... Dl. Ince poate fi mîndru, căci un asemenea spectacol egalează în amintire cele mai frumoase cărți din lume.» Cititorul atent poate descoperi în acest fragment un întreg crez pe care Cocteau nu l-a părăsit, mulțumindu-se de atunci și pînă astăzi, să-l dezvolte și să-l precizeze. Astfel, de la început, el nu vede specificul cinematografic în povestire, în narațiunea filmică. «Cinematograful poate povesti o istorie, și în aceasta constă puterea lui. El și romanul; și cînd filmul vorbitor a fost inventat, filmul mut împrumutase deja foarte multe lucruri din roman» (André Malraux; *Esquisse d'une psychologie du cinéma* — 1939). O asemenea afirmație nu poate fi înfrînită niciodată în scrierile lui Cocteau referitoare la cinematograful. Și aceasta nu pentru că el nu ar recurge niciodată în filmele sale la povestire. În ultimă instanță *Le sang d'un poète* și *Orphée* sînt singurele filme în care Cocteau s-a dispensat de o povestire înțeleasă tradițional, ca o compoziție cu expunere, nod și desnodămînt. Nu, fie că pleacă de la o narațiune astfel înțeleasă, fie că nu, Cocteau vede specificul cinematografic în altceva decît în povestire. «Vreau să spun că lucrurile nu se povestesc, ci se arată». Ele există deci sub formă de fapte, chiar dacă aceste fapte sînt de ireal, adică de tot ceea ce publicul nu este obișnuit să vadă» (Jean Cocteau: *Entretiens autour du cinématographe* — 1951). Așadar imagini ale realității obiective sau imagini ale unei construcții în afara acestei realități, dar prezentate astfel încît să iluzioneze pe spectator măcar pentru timpul cît durează proiecția, iată către ce trebuie, după Cocteau, să tindă cinematograful. Fiecare dintre aceste imagini care îl invadează pe spectator cu o mare forță de fascinație se constituie ca un amnar care aprinde în acesta asociații de imagini de un tip nou, în sensul în care sînt asociații sustrase rațiunii («Anticartesianismul meu este atît de viu încît am ajuns să fiu Descartes al acestui anticartesianism» (Jean Cocteau despre *Orphée*, «Le Monde» 25 iulie 1959). După cum se vede, Cocteau se situează pe poziția iraționalismului contemporan, fie că e vorba de poezia scrisă, fie că e vorba de poezia cinematografică. Și aceasta se vede chiar și din comentariul la filmul lui Thomas Ince. Lupta dintre cei doi protagoniști declanșează în Cocteau o adevărată cascadă de metafore — pescăruși, foce, oameni din lună, Iacob și ingerul, mii de pești care pier într-o fiertură de mercur, etc. — care nu au nimic comun cu conținutul și semnificația sentimentală, intelectuală, morală și dramatică a secvenței ci se constituie prin absolutizarea și extrapolarea unui element al spectacolului considerat ca vizualitate pură, adică a unui element al plasticei cinematografice autonomizate. Procedînd așa, adică fără să lege sensul de conținut, Cocteau e liber să asocieze mereu altfel. Cu alte cuvinte, el schimbă mereu elementul sau valența acestuia și, înlăturînd fără să se simtă reținut de conținuturile pe care Ince intenționase să ni le transmită, crează o serie de metafore care se succed orbitor, într-un fel de metamorfoză interminabilă, menită să perfecțeze dezinserția noastră din real. Astfel, Cocteau dă, de la început, importanță plasticei cinematografice, considerată ca mijloc al unei ideologii poetice sustrasă controlului rațiunii și dezlegată

de obligația reflectării realității obiective. Merită de asemenea să atragem atenția asupra unei trăsături care avea să se mențină și să se dezvolte atât în scrierile lui Cocteau despre cinematograful, cât și în filmele sale. E vorba de continua metamorfozare a imaginilor, a metaforelor. Spectatorii noștri își aduc aminte de secvența finală din *L'éternel retour*. Hangarul în care se păstrează bărcile și în care cei doi amănți morți zac alături, se transformă într-un fel de rotondă ce dă spre mare, iar cadavrele în monumente funebre de la finele goticului. Caracterul proteic al imaginilor descoperă la Cocteau afinități cu barocul și cu filozofia implicată în acesta. Muabilitatea, metamorfoza neconținută a formelor, potențată de mijloacele proprii cinematografului, artă temporală și beneficiind de montaj, trucaj, etc., exprimă difidența poetului Cocteau față de realitatea obiectivă, dorința de ieșire din aceasta într-o ficțiune de un exasperant subiectivism. Din toate acestea derivă o întreagă concepție asupra compoziției filmice, mișcărilor aparatului de luat vederi, etc. Astfel Cocteau se ridică împotriva felului în care erau înregistrate imaginile în filmul german expresionist. El îi declară în 1924, lui René Clair: «Caligari e primul pas spre o eroare mai gravă, care constă în fotografierea plată a unor scene excentrice, în loc de a obține surpriza prin mijlocul unor imagini înregistrate de camera de filmat». Deși filmul expresionist german tindea spre același scop și anume spre deșurubarea spectatorului din real și din rațional, spre cufundarea lui în irațional, în lumea fantasmelor inconștientului, totuși dinamismul lui i se părea lui Cocteau mult prea redus pentru a genera metamorfozele și surprizele menite să descumpănească. În filmele expresioniste povestea și decorul erau stranii. Decorul straniu era înregistrat de un aparat care nu executa mișcări

Desene satirice de Jean Cocteau
«Esprit de férocité»



prea numeroase sau prea variate. În această fixitate, mobil era doar jocul de lumini și umbre. Dar elementele care compuneau un decor straniu nu se transformau. Or, Cocteau tindea spre un straniu mai potențat, la puterea a doua, prin această metamorfoză care face ca, de pildă în *L'éternel retour*, puloverul lui Jean Marais — Tristan modern — să pară ceea ce este și apoi armură medievală. Iată așadar în ce găsește Cocteau specificul cinematografic: în plastica cinematografică astfel orientată, adică avînd drept finalitate provocarea pierderii sentimentului realului și afundarea într-o idee poetică de tipul celei menționate. Dar mai înainte de a face critica acestei poziții pe care Cocteau o împărtășește mai cu seamă cu susținătorii iraționalismului în poezie și artele plastice, merită să ne întrebăm dacă el are dreptate atunci cînd vede specificul în a « arăta » și nu în a « povesti ». Cu alte cuvinte, chiar dacă J. Cocteau nu ar da iraționalului, inconștientului, o atare prevalență, extremismul său în fixarea specificului cinematografic s-ar justifica el oare? În realitate, un asemenea fel de a pune problema e cum nu se poate mai fals. Căci, așa cum a arătat Umberto Barbaro: « Dacă se afirmă existența unei specificități cinematografice, nu trebuie să vedem în aceasta decît o valoare de tendință. Același lucru se petrece cînd se susține existența unui teatru teatral sau a unei picturi picturale. A pretinde o mai mare rigoare în aceste afirmații de tendință ar însemna să postulăm din nou limite și deci să tăgăduim unitatea artei... Deci faptul de a hotărî, în absolut, că cinematograful este imagini de viziune, sau că el este povestire, două propoziții care, în anumite privințe, pot fi acceptate ca indicații practice, nu poate avea o valoare exclusivă. Angajîndu-ne pe acest drum, am ajunge să excludem că se pot face filme bune pe un plan pur liric (ceea ce



e cazul celor mai bune documentare), filme teatrale (cazul *Opinii publice*, de Charlot și mai cu seamă al *Carnetului de bal* de Duvivier), filme în care valorile formale trec pe primul plan (Ruttnean, Sternberg) și așa mai departe » (Umberto Barbaro: *Soggetto e sceneggiatura*, 1947).

Dacă reducerea de către Cocteau a specificității cinematografice la imagine, la plastică, e un extremism greu de susținut logic și estetic, ea rămîne explicabilă cînd o raportăm la orientarea și scopurile scriitorului francez. Menținîndu-se într-o primă fază în « estetica vizualității pure », Cocteau adoptă apoi « estetica obiectivului » și a artei ca exprimare a inconștientului. Să ne explicăm. Pentru Cocteau « orice film este realist, de vreme ce *arată* lucrurile, în loc de a le sugera printr-un text ». Într-adevăr, un autor de filme poate, din obiecte reale și cu actori, să creeze un film care se referă la o lume care nu a existat și nu va exista vreodată și care, în pofida caracterului său irațional, ne reține. Într-adevăr, un pictor ca Bosch încheagă, din elemente care reflectă realitatea, apariții fantastice de coșmar și compoziții halucinante, care ne rețin. Toate aceste imagini există concret pe panoul de lemn sau pe peliculă, dar nu și dincolo de ele. Dacă elementele reflectă realitatea obiectivă, ansamblurile, din cauza relațiilor folosite nu o mai reflectă. Aici nu mai e vorba de realism. Faptul că ele ne captivează, nu înseamnă că noi credem în existența lor dincolo de suportul pe care au fost plămuite. Basmele ne captivează la fel, fără să ne împiedice să operăm distincțiile necesare. Apoi, ca să luăm exemplul lui Bosch, în momentul în care în plămuirile lui descoperim o intenție paradigmatică, o judecată de valoare, o critică la adresa unei lumi absurde, adeziunea noastră crește și atitudinea lui filozofică este omologată ca aceea a unui artist critic. Dar cînd artistul modern creează obiecte, care, alcătuite din materiale concrete, nu reflectă realul, ci se constituie autonom și fără altă finalitate decît aceea de a intriga și de a ne desuruba din real, noi sesizăm și mai clar că între concret și realism nu se poate trage semnul egal, cum procedează Cocteau. Participînd și în această privință la contextul culturii burgheze, Cocteau este stăpînit de o seamă de prejudecăți asupra ideății onirice și poetice. Nici măcar în stările cele mai crepusculare, imaginile nu sînt întîmplătoare și nu se sustrag unor scheme pînă în cele din urmă explicabile. Și, pe de altă parte, includerea rațiunii în ideea poetică, departe de a o anula, o diversifică, aprofundează și nuanțează. Toate analizele procesului de creație a poeziei — cînd sînt conduse cu metode științifice — demonstrează astăzi caracterul romantic și vetust al paladinelor iraționalismului în poezie.

Dar toate acestea nu înseamnă că Jean Cocteau nu este, în domeniile de creație în care s-a afirmat, un mare poet sau că el nu a fecundat arta filmului.

Tendința de a reproduce, prin mijloacele cinematografului, înseși demersurile gîndirii, desfășurarea ei dialectică, e cum nu se poate mai valabilă și mai lăudabilă, cu atît mai mult cu cît Cocteau a gîndit cu seriozitate asupra felului în care procesele abstracte pot fi sugerate prin imagini ale concretului. « Eu profit de realismul locurilor, persoanelor, gesturilor, cuvintelor și muzicii, pentru a procura

abstracțiilor gândirii un tipar — și, ca să spun așa, pentru a construi un castel fără de care nu s-ar putea imagina o fantomă. Căci dacă însuși castelul ar fi fantomă, fantomele și-ar pierde puterea de a mai apare și de a mai speria » (J. Cocteau « Le Monde », 25 iulie, 1959). Paralel cu această tendință de a transforma filmul într-un documentar asupra proceselor gândirii (inclusiv poetice), dorința de a conferi filmului o putere de fascinare sporită, ni se pare la fel de legitimă și de recomandabilă. « Ceea ce este frumos, este să fii invadat, locuit, neliniștit, obsedat, deranjat de o operă » (J. Cocteau: *ibid.*) Bineînțeles că ambele dorințe nu pot fi judecate în ele înșile ci, în legătură cu idealurile pe care și le propun să le slujească.

Dacă vom coborî acum la limbajul propriu filmului, vom găsi în scrierile lui Cocteau câteva observații prețioase cu privire la acesta. Astfel Cocteau insistă, atît asupra mobilității aparatului de luat vederi, cît și asupra montajului, ca elemente constitutive ale filmului. Ele trebuie să ducă la sugerarea proceselor intime ale gândirii, experienței poetice, etc., prin articularea unui mecanism de imagini și nu de cuvinte, al unui sistem de semnalizare specific, în care prevalentă e imaginea vizuală, chiar cînd filmul fiind vorbitor, o nouă sinteză a subordonat cuvîntul, integrîndu-l. Cu o cultură plastică unanim recunoscută, Cocteau a reușit să transforme piesa lui *Les parents terribles* într-o operă autentic cinematografică, tocmai pentru că a reușit să o privească dintr-un unghi cinematografic. Ca să transmute un limbaj în altul, Cocteau a schimbat sistemul de semnalizare și a insistat în film asupra a ceea ce poate exprima direct o figură explorată milimetric, din cele mai elocvente unghiuri de vedere. « Cinematograful este un meșteșug al montajului. Montajul este munca cea mai importantă a cineastului. E stilul său, scrisul lui. Felul în care imaginile sînt lipite unele de altele este acela care dă ritmul. Cred că s-ar putea imagina un mecanism intern asemănător cu acest mecanism extern... Cu *Les parents terribles* am cinematografiat o piesă nu prin gaura cheii, ci plimbîndu-mă sub nasul actorilor și privind figurile lor de aproape. Unghiurile cinematografului îmi îngăduiau să văd cinematografic o piesă de teatru așa cum spectatorul nu o vede niciodată, pentru că e prea departe în fotoliul lui. Dar îmi închipui că s-ar putea merge și mai departe în aceste căutări și că s-ar putea găsi un mecanism al sufletului, care să nu fie un mecanism de cuvinte, un mecanism nocturn, care să aducă la lumină noaptea, în amănunt, la fel cum montezi un film » (Jean Cocteau: *Cinéma, un œil ouvert sur le monde* — 1952). Relevînd paradoxurile « travelingului », Cocteau a arătat totodată corectările pe care le pot aduce schimbarea unghiurilor de vedere și montajul. « În afară de rare împrejurări, travelingul anulează mișcarea. Dacă urmăriți un cal de curse, el aleargă nemișcat. Dacă trece de douăzeci de ori prin fața aparatului de luat vederi, cursa lui apare și se multiplică. În *Părinții teribili*, aparatul se mișcă foarte puțin. Dar schimb multe unghiuri. În camera reginei, din *Vulturul cu două capete*, în care Edwige Feuillère merge în lung și în lat, se îndepărtează și înaintează peste tăcerile lui Jean Marais, am folosit acest sistem care nu își găsește mecanismul lui definitiv decît în montaj. Montajul e stil. Un cineast care nu-și montează el însuși filmele este

tradus într-o limbă străină» (Jean Cocteau *Entretiens autour du cinématographe*, 1951).

Desigur un studiu despre Jean Cocteau și arta cinematografică ar trebui să compare mereu scrierile lui Cocteau cu filmele pe care le-a realizat. Fără să procedăm la o analiză a activității sale de cineast, merită să arătăm că aceasta nu e de natură să-i infirmе scrierile teoretice, că ea, cu realizări și eșecuri, nu s-a dezvoltat totuși în contradicție cu tezele cuprinse în texte.

Jean Cocteau este considerat pentru filmul *Le sang d'un poète* drept unul dintre reprezentanții avangardei franceze din perioada filmului mut. Astăzi recunoscându-i-se acest loc, nu este totuși așezat la același nivel cu Luis Buñuel, autorul filmului supraréalist *Cîinele andaluz*. *Cîinele andaluz* este anterior filmului lui Cocteau, care fără a fi făcut parte din grupul supraréalist, se situează în *Singele unui poet* pe o poziție similară, în sensul în care vede în poezie o cristalizare a inconștientului și crede că nu se poate ajunge la ea decît prin abolirea cenzurii rațiunii, printr-o ideeție sustrasă acestuia, prin dicteu automat, etc. Dar în filmul lui Cocteau violența, agresivitatea iconoclastă a lui Buñuel se îndulcește și *Singele unui poet* trădează nu numai pasița, ci și o oarecare dorință de a se face acceptat de o protipendadă care simțea în filmul lui Buñuel și prezența unor elemente de satiră socială. Cocteau, pe care Marcel Raymond avea să-l numească «pajul impertinent al cartierului Champs-Élysées», marele «couturier» al spiritului nou și «reprezentantul prin excelență al stîngii academiste», relevînd astfel, nu fără ironie, conformismul anticonformismului său, a conceput *Le sang d'un poète*, ca o «transcriere automată a neprevăzutului», ceea ce se traducea, pe plan filmic, prin așa numitul «montaj interior», înțeles nu ca montaj în cadru, ci ca asociație de fotograme menită să sugereze asociațiile ideeției poetice, ceea ce ducea la un neconținut transformism al imaginilor de obiecte și ființe, adică la un flux neistovit de metafore. E drept că, încă de pe acum, Cocteau este stăpîn pe arta de a da elocvență poetică chiar și obiectelor celor mai modeste și că metamorfoza continuă a obiectelor și ca atare a imaginilor, menită să sugereze sensurile suprapuse, concordante, divergente, complementare, pe scurt valențele simbolice diferite ale obiectelor, ființelor și acțiunilor devenite simple semne ale unei alte realități, îl obligă să pună pe primul plan problemele de plastică cinematografică, de compoziție, cadraj, unghi de vedere, dinamism și ritm. Dar nici unul dintre procedeele și elementele de limbaj folosite nu e o invenție a lui Cocteau, toate găsindu-se la Buñuel, la Antonin Artaud («La coquille et le clergyman») și chiar mai înainte. Pe de altă parte, cataracta de metafore ascunde de fapt o concepție romantică și banală asupra situației poetului și asupra actului poetic. Dar să-l lăsăm pe Cocteau să desprindă însuși temele: «În fond o operă ca aceasta nu se poate povesti. Aș putea da doar o interpretare proprie: singurătatea Poetului e atît de mare, el trăiește cu o asemenea putere ceea ce crează, încît gura uneia dintre creaturile sale îi rămîne imprimată în palmă ca o rană. El iubește această gură: în fond se iubește și, de aceea se trezește dimineața cu această gură lîngă el, ca o întîlnire întîmplătoare, și, dacă încearcă să se desbare

de ea (și se desbară deasupra unei statui moarte) această statuie începe să trăiască și pentru a se răzbuna îl tirăște în aventuri înspăimântătoare. Lupta cu bulgării de zăpadă e copilăria poetului și când acesta joacă o partidă de cărți cu muza lui, Gloria lui, Destinul lui, el trișează răpind copilăriei sale ceea ce ar fi trebuit să posede în el însuși. Aș mai putea în sfârșit să adaug că încercind să-și făurească o glorie terestră, artistul alunecă în această plictisită mortală a eternității, la care ne gândim în fața tuturor mormintelor ilustre ». Ce nu este obișnuit în acest portret al poetului? Care din prejudecățile individualismului și idealismului — singurătate, inspirație, identificare cu ceea ce a plăsmuit, narcisism, copilăria ca eternă rezervă nutritivă, posibilitatea de dispensare de exterior social, gloria postumă etc. — sînt oare absente? Nu, imaginile surprind și intrigă, reținînd prin calitatea lor plastică, dar, contrar intențiilor și așteptărilor, ele nu sînt sonde menite să surprindă adevărata situație a poetului și profundele implicații ale actului poetic. Avem, ca și în alte lucrări ale lui Cocteau, o admirabilă dantelă de imagini care, sub raport cognitiv, bat pasul pe loc, suprastructură metaforică ale cărei rădăcini sînt aeriene, atunci cînd nu se împlîntă în humusul anemic al prejudecăților. Dacă am analiza acum filme ca *L'éternel retour* (în regia lui Jean Delannoy), *Le baron phantôme* (regia Serge de Poligny), *La belle et la bête* (după o poveste a doamnei Leprince de Beaumont, în regia lui Cocteau), *Orphée* (scenariu și regie de Cocteau), *L'aigle à deux têtes* (idem), *Coroana neagră* (scenariu de Cocteau, regia lui Luci Saslavsky, cineast mexican), am putea să sesizăm mai bine felul în care Cocteau folosește miturile. Nici în acest domeniu al reluării vechilor mituri, legende, situații, Cocteau nu e un inovator. Cu mult mai înainte ca el să reia într-o nouă cheie tragedia lui Oedip, povestea lui Tristan și a Isoldei, a lui Rinaldo și a Armidei, etc. Jean Giraudoux procedase la reconsiderarea unor mituri grecești sau biblice. Dar Giraudoux aduce întotdeauna o interpretare cu adevărat nouă. Reflecția sa este filozofic mai substanțială și se încheie întotdeauna cu un plus cognitiv, tot așa cum metaforele sale mijlocesc cunoașterea unor posibilități ale realului uman ascunse sub o crustă de prejudecăți, locuri comune și lenevii ale gândirii noastre. Este admirabilă încrederea pe care Cocteau o manifestă față de dragoste și poezie în *L'éternel retour*, *La belle et la bête* sau *Orphée* și sînt admirabile imaginile. Numai că rămînem într-o incantație pur vizuală, ca în fața unui prestidigitator prodigios, care scoate, la nesfârșit, din jobenul fără limite al imaginației sale, cele mai variate colecții de obiecte, ființe, etc., în perechi metaforice. Altfel spus, în înțelegerea esenței sentimentelor, fenomenelor și miturilor nu facem, în poîda acestei pirotehnii uluitoare, de o luxurianță de decorație barocă, nici un pas înainte. Și cum s-ar spune, Cocteau e un magician atît de desăvîrșit încît ne împietrește sentimental și intelectual, împiedicîndu-ne să pășim pe terenul cunoașterii și al unei participații altfel decît vizuale. Se află aici nu numai limitele concepției și ale artei sale, ci înseși limitele oricărei arte a metaforei care se constituie paralel cu realul, fără legături cu acesta, arabesc uimitor, dar bidimensional și întorcîndu-se, după multe volute, în el însuși.

Dar ca poet al obiectelor, Cocteau rămîne printre cei mai mari pe care îi cunoaște ecranul. Sau așa cum scrie un istoric actual al cinematografului: « Pentru el, obiectele au o valoare în ele înseși, sînt materie pentru poezie. Dincolo de cuvinte, dincolo de pictură, există pentru el o poezie a obiectului uzual, a materialului familiar, a obiectului manufacturat, cel mai banal, și în aparență cel mai puțin poetic. Dar acest conținut poetic trebuie regăsit în fiecă clipă. Căci el rămîne pierdut pentru toți, în afară de poet. » De fapt la bază stă excepționala inventivitate verbală a lui Cocteau. El apelează la marea sa cultură plastică și la posibilitățile cinematografului (succesiune, schimbarea unghiului, montaj, trucaje) pentru a dinamita chiar și limitele imagisticii verbale, dar în filigranul imaginilor sale filmice se mai deslușesc, ca într-un manuscris palimpsest, structurile, mecanismele de închegare a imaginilor verbale. Că este așa se vede și din ocaziile în care Cocteau, ca un poet care folosește o rimă rară, doar pentru că e rară, introduce o imagine frumoasă care nu se poate integra în ansamblul fluxului filmic, ci rămîne izolată și provoacă o stază. Căci se întîmplă și ca Jean Cocteau să construiască verbal mai înainte de a traduce plastic-cinematografic. Dar nu e mai puțin adevărat că, de cele mai multe ori, avem certitudinea unei invenții imagistice nemijlocit cinematografice. În sfîrșit nu e lipsit de interes faptul că unele dintre cele mai depline victorii cinematografice au fost dobîndite de Cocteau atunci cînd s-a aplecat asupra vieții imediate, banale, în afara eroizărilor mitologice, asupra existențelor banale, adesea chiar sordide, dar poate mai mult elocvente. Lăsînd de o parte episodul inspirat de « La voix humaine » pentru că acesta a fost tratat de Roberto Rossellini (în filmul său *L'Aurore*) și nu de Cocteau, *Les Parents terribles* rămîne poate cea mai împlinită operă cinematografică iscălită de Cocteau. Cocteau, care numea *Le sang d'un poète* un documentar, afirmă despre *Les Parents terribles*: « *Les parents terribles* nu e un film realist, pentru că eu nu am cunoscut nici o familie care să trăiască în acest mod. E descrierea cea mai imaginară cu putință. Am inventat această familie din cap pînă în picioare pentru că îmi plăcea; a venit timpul, pentru drama teatrală, de a face o miscellanee tragicomică și de a-mi conduce personajele, mulțumită unei intrigi de *vaudeville*, în situații pe care Roger Lannes le compară cu izbucnirea unui incendiu, cînd fiecare, încercînd să scape, se izbește de uși. » Va fi fost această intrigă imaginară, dar de data aceasta Cocteau imaginase plauzibilul și plămîuirea sa asigură astfel un progres în cunoașterea lumii interioare proprii unei clase în descompunere. Pînă și un critic ca Maurice Bordèche, despre care nu se poate spune că se situează pe poziții progresiste sau că ar fi adept al realismului, este obligat să recunoască: « Cu *Părinții teribili*, Cocteau ne-a dat una din tentativele cele mai remarcabile de teatru filmat. Primplanurile, fețele buhăite, buzele moi pe care aparatul le înregistrează de foarte aproape, această manieră de a adulmea ființele și lucrurile, dădeau cuvintelor un relief sesizant. Era ca o *pronunțare*, o *recitare* prin imagini. Acest film impunea cu putere, mai mult decît tristețea și banalitatea vieților burgheze, caracterul individual, fizionomia, decorul, și ar trebui să spunem, aproape mirosul vieții private. » Căci în cele mai fericite

imagini, realizate în film, Cocteau explorînd harta figurilor, a făcut pregnantă țesătura de mister și de evidențe a acestora.

De o mare însemnătate, cuvîntul și sunetul, fără să fie în filmele lui Cocteau, prevalente, contribuie la producerea incantației. Capabil să pastîșeze un stil din trecut, Cocteau a dat, printr-un dialog în stilul veacului XVIII, sugestia originii adevărate a istoriei ce stă la baza filmului lui Albert Breŝson, *Les Dames du Bois de Boulogne* și anume un episod din *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot.

A creat astfel o subiăcentă, un rapel istoric, într-un subiect care fusese transpus în zilele noastre. Dar cuvintele, zgomotele și muzica ating în «*Orphée*» un deosebit grad de fascinație, creînd ritmuri, cadențe care reliefează pe cele ale imaginilor vizuale. În aceste întegrări Cocteau e de multe ori inovator. Alături imaginea e aceea care reliefează dialogul (ca în menționatul *Les parents terribles*).

Magician al verbului și al imaginii cinematografice, Cocteau, fără să fie un deschizător de drumuri, apare totuși ca una din personalitățile pasionante ale cinematografului actual.

JEAN COCTEAU — desen pentru „Les chevaliers de la table ronde”



JUDIT LAZĂR

Cocteau
*

și

muzica

Cu moartea recentă a celui mai parizian poet, lumea muzicală și-a pierdut un vechi și apropiat prieten. Deși academician, locul lui Cocteau în istoria literaturii n-a fost încă circumscris. Multipla moștenire lăsată de poetul, dramaturgul, esteticianul, cineastul sau pictorul Cocteau așteaptă acum să fie evaluată.

Cronicarii istoriei muzicii s-au dovedit însă a fi mai grăbiți, clasificându-l pe Cocteau, aproape cu o jumătate de veac în urmă, drept teoreticianul «Grupului celor Șase» și menținându-l în această postură fără schimbare pînă astăzi. Nu există lucrare mai importantă despre muzica secolului nostru, care să nu-l pomenească ca atare. A limita însă tot ce a însemnat Cocteau pentru muzica contemporană la atât, la rolul de animator al unei singure grupări de muzicieni, ar fi nejust. Pe cît de senzațională și promițătoare părea să fie la timpul său mult comentată și destul de gălăgioasa «intrare în arenă» a tinerilor compozitori care se numeau «Groupe des Six», pe atât de efemeră a fost în practică activitatea lor colectivă. Și cu toate că unii dintre ei, Honegger sau Milhaud de pildă, au ajuns maeștri venerați ai muzicii zilelor noastre, gruparea lor, privită în ansamblu, nu a lăsat generației care i-a urmat nici o estetică clară, nici un stil distinct. Un critic englez a remarcat cu maliție: «Celebrul aforism al lui Cocteau, că e ceva suspect cu muzica care trebuie ascultată cu capul în mîini — a dat naștere unui gen nou: muzica care nu poate fi ascultată de loc.» (David Drew în «European music in the twentieth century» Pelican Books 1961). Lunga colaborare a lui Cocteau cu muzica se soldează atunci, pur și simplu, cu un eșec? Asemenea afirmații — destul de des rostite — par totuși eronate. Prilejul trist — pierderea lui Jean Cocteau — este poate momentul potrivit pentru a le pune în discuție.

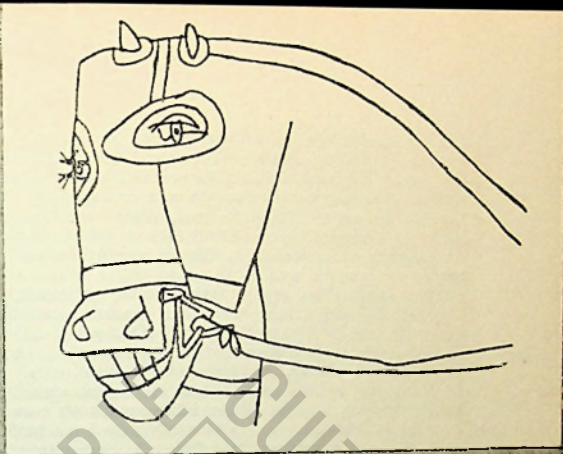
În primul rînd Cocteau, formulîndu-și părerile despre trecutul și viitorul muzicii nu și-a exprimat doar propriile sale concepții

PICASSO văzut de Cocteau



PICASSO văzut de Cocteau





Picasso



sau pe acelea ale unui cerc restrâns de prieteni muzicieni, ci o anumite stare de spirit a tinerilor artiști de după primul război mondial. Ce a vrut, sau mai bine zis, ce credea că vrea acest tineret? Se pare că își dădea mai bine seama de ceea ce *nu vroia*; era extrem de lucid în ceea ce nega: Nu vroia romantism, exaltare și sentimentalism, nu vroia «muzică care se ascultă cu capul în mâini», dar nici excese de rafinament aristocratic. Cu un cuvânt: vroia să isprăvească cu tot ce reprezenta secolul 19 și își căuta febril o expresie potrivită pentru propria sa epocă dezmeticită, rațională, lipsită de iluzii. Tînărul Cocteau a luat asupra sa sarcina concretizării acestei stări de spirit într-o lucrare intitulată «Cocoșul și Arlechinul» («Le coq et l'Arlequin» La Sirène 1918), considerată ca manifestul de luptă al «Tinerilor Noi» (Les Nouveaux Jeunes).

Vom mai reveni asupra acestei lucrări amuzante, plină de aroganță tinerească și paradoxuri bizare, dintre care multe scapă controlului intelectual, mai ales astăzi, cînd nu mai cunoaștem toate detaliile evenimentelor de odinioară. Seriozitatea nu arareori este sacrificată de dragul unui «bon mot» sau al unui joc de cuvinte scilicitoare, totuși cartea a contribuit la sfîrșirea multor idoli. Ea a avut un rol purificator în atmosfera încărcată a post-romantismului.

Ceea ce îl ridică însă pe Cocteau chiar și deasupra propriilor sale teorii citeodată, este extraordinarul său simț al noului. Pînă în ultimele clipe ale vieții el a rămas un avangardist în sensul bun al cuvîntului, un contemporan veritabil, care avea un auz foarte fin și precis în sesizarea și perceperea a tot ce era valoros în muzică: de la recunoașterea în «Sacre du printemps» al lui Stravinsky a unei adevărate «Bombe atomice a muzicii» (așa cum îi spunea Honegger), pînă la clarviziunea pe care o dovedea cînd considera jazzul ca «Muzica de cameră a viitorului».

Cocteau nu s-a pronunțat niciodată sceptic sau blazat — așa cum au făcut mulți dintre confracții săi apuseni — în privința viitorului artei. El a crezut în acest viitor poate tocmai pentru faptul că propriile sale energii creatoare n-au secăt niciodată de-a-lungul unei cariere atît de bogate în evenimente zguduitoare; aceste energii l-au ajutat să găsească multiple forme de colaborare cu unele dintre figurile cele mai interesante ale muzicii contemporane de la Erik Satie pînă la Stravinsky și să se adapteze chiar și mijloacelor tehnice cele mai avansate, cum ar fi cinematograful sau discul.

De fapt nu «Grupul celor șase» a fost primul cerc unde Cocteau putea să se simtă în larg. La începutul secolului în jurul lui Ravel s-a format un cerc alcătuit din tineri pictori, compozitori și scriitori, legați prin prietenie și gusturi comune în materie de artă.

În această societate — din care făceau parte de Falla, Florent Schmitt, Emile Vuillermoz, D. E. Inghelbrecht și alții — a fost primit și adolescentul Cocteau. Lucrările tuturor membrilor erau prezentate, ascultate și discutate în comun, iar tînărul membru al acestei uniuni intelectuale împărțea din plin venerația tuturor

pentru Ravel. Dar iată că după numai cîțiva ani Cocteau — ajuns în sfera de influență a lui Erik Satie — își renega obîrșia spirituală, acuzînd pe Ravel de academism (« Ravel refuză legiunea de onoare, dar toată muzica lui o acceptă » — spuneau ei). Trebuia să treacă multă vreme, să pălească multe « isme » aparent revoluționare, pînă cînd Cocteau să-și dea seama de greșeala comisă: « Am fost tare nedrept cu Ravel și m-am pronunțat citeodată cu ferocitatea proprie tineretului ».

Prietenia cu Stravinsky — care la rîndul său fusese și el primit la un moment dat în acest cerc și al cărui « *Sacre* » a fost în 1913 « le baptême de foudre », revelația muzicii pentru Cocteau — a trebuit să reziste și ea, mai ales la început, multor furtuni. În timpul celor mai aprigi lupte pentru « *Cei Șase* » Cocteau sperase mai întîi să găsească în Stravinsky un șef de școală, dar apoi îl consideră ca renegat, un adversar de temut, « un uriaș înarmat cu tunete și fulgere ». Totuși Cocteau a dovedit mai multă înțelegere ca oricine în sesizarea adevăratei naturi a acestui geniu ciudat, care a încercat mai toate stilurile apărute în acest secol, ajungînd în fruntea tuturor curentelor abordate și părăsindu-le imediat după cucerire. Frumoasa sa poezie « *Hommage à Igor Stravinsky* » Cocteau și-o termina astfel: « *Ivre à toi même de t'arracher/Une grâce autre en toi t'oblige à redescendre/Pareil à cet oiseau qui renaît de ses cendres/Ét cherche la fraîcheur dans le feu d'un bucher* » (Dornic de tine însăși să te rupi/O altă grație în tine te obligă să cobori din nou/Asemenea pasărei care renaște din propria-i cenușă/Și caută împropătarea în focul unui rug). Drumul parcurs spre capodopera lor comună, opera-oratoriu « *Oedipus Rex* » (1927) este descris de către Cocteau cu multă perspicacitate: „Am vorbit adeseori, chiar aci, despre nedreptatea tinerilor, nedreptate indispensabilă. Despre luptă și mișcare. Ea trebuie să provină din frica de a nu-și pierde personalitatea prin pătrunderea unei alteia. Am fost și eu tînr pe vremea « *Grupului celor Șase* » și m-am răzvrătit împotriva propriilor mele iubiri. « *Le Sacre du Printemps* » era în frunte. Am descoperit în el lirism și misticism. Le-am denunțat, în favoarea unei muzici mai familiare și mai punctate, Satie ne-a dat acest exemplu... Linia lui evita orice « sos », se degaja simplu și pur.... Iar timpul trece. Și Stravinsky începe să adopte, încetul cu încetul, această estetică (ar trebui să scriu: această etică). Și pe mine mă obosesc regulile înguste și caut să prind depărtările (du large). Și pe Stravinsky îl obosesc depărtările. Aleargă spre regulile înguste — dar în sufletul său depărtările sînt prezente. Căi inversate ne conduc unul spre celălalt (Colaborarea noastră cu « *David* » a eșuat în 1913)... Stravinsky îmi cerea să scriu *Oedipus Rex*. Eram liber. Liber de a venera « *Mavra* » și « *Le Sacre* », « *Tristan* » și « *După amiaza unui faun* ». Am lucrat între Ville-France și Nice-Montboron. Și cu cîtă dragoste!... Rezultatul a fost o operă muzicală admirabilă... În mai 1952 va trebui să adaug oratorului o punere în scenă. Pe o estradă care va domina orchestra, Igor Stravinsky va dirija, iar eu voi recita. Vîrsta și înțelepciunea ne vor reuni în severitatea muncii și în « *noblete* » ” (Articol apărut în « *La Revue Musicale* » nr. 212 aprilie 1952).

(Această performanță memorabilă a fost immortalizată de altfel, pe un disc Philipps A-01.137 a cărui anvelopă este desenată de Cocteau — document unic în felul ei. — Rezist cu greu tentației de a descrie lucrarea și altele de acest gen — splendida « Antigone » cu Honegger de pildă — dar îmi dau perfect de bine seama de înțelepciunea acelei « binevenite delimitări a subiectului » despre care vorbea o dată Thomas Mann, pentru a nu mă pierde în multitudinea aspectelor și a nu depăși cadrele scrierii de față).

Avind în fața noastră imaginea unui Cocteau generos, înțelegător, eliberat de cătușele ce singur își pusese odinioară, putem să ne întoarcem acum la acel « enfant terrible » al anului 1918, care nu-și permitea slăbiciunea de a iubi pe « Tristan » sau « După amiaza unui faun »; să ne întoarcem la « Cocoșul și Arlechinul ».

« Grupare de prieteni » (Groupement d'amitiés) — așa își aducea aminte Francis Poulenc de tinerii care, în cel de al doilea deceniu al secolului, se găseau în anturajul acelui ciudat compozitor, care a fost Erik Satie. Majoritatea lor erau muzicieni, dar li se atașau și câțiva pictori și poeți: Braque și Picasso, Cocteau și chiar și Apollinaire. Muzicienii grupului erau oameni diferiți ca talent și temperament, preocupări și idealuri, dar pentru că aveau și unele năzuințe comune și se ridicau în unanimitate împotriva instituțiilor muzicale oficiale existente — împotriva « Societății Naționale » conduse de Saint-Saens în primul rînd — Satie i-a botezat « Les Nouveaux Jeunes ». Toți îl admirau pe Satie. (« Puritatea artei sale, felul în care detesta tot ce era convențional, disprețul față de bani și atitudinea față de critică — toate astea serveau ca un exemplu admirabil » — Milhaud). Unul dintre ei, Cocteau, a încercat ca — plătind un tribut maestrului excentric și principiilor sale estetice — să formuleze și un crez artistic comun pentru membrii grupării. Acesta era motivul pentru care a fost scris « Le coq et l'Arlequin ».

Cu doi ani mai târziu, în 1920, întimplarea a făcut ca din sinul « Tinerilor Noi » să se desprindă un mic mănunchi de șase tineri compozitori: Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc și Germaine Tailleferre. Un critic, Henri Collet, după ce ascultase compozițiile lor la o întrunire muzicală, a publicat în revista « Comoedia » un articol intitulat: « Un ouvrage de Rimsky et un ouvrage de... Cocteau: Les Cinq Russes, Les Six Français » (O operă de Rimsky și una de... Cocteau: Cei Cinci Ruși, Cei Șase Francezi) — de unde denumirea care a intrat în istoria muzicii: « Grupul celor Șase ».

« Șase artiști erau buni prieteni și al șaptelea eram eu », povestea cu ani în urmă Cocteau, care pe vremea aceea nu se eschiva nici de la organizarea și prezentarea concertelor alcătuite din lucrările celor șase și nici de la propagarea lor prin toate mijloacele sale de scriitor cunoscut, inclusiv și poezia. De la bun început toți membrii grupului astfel născut s-au grăbit să declare că nu se consideră adepți ai unor doctrine estetice și stilistice comune. Chiar și Cocteau a confirmat acest lucru într-o retrospectivă făcută cu aproape patru decenii mai târziu: „Cred că specificul cercului denumit « Grupul

celor Șase» era faptul că membrii săi nu s-au aliat de dragul unor țeluri estetice, ci au format un grup de prieteni... Armonia dintre noi era sugerată mai mult de sentiment decât de convingere... fiecare făcea ce poțtea...» Cu toate acestea grupul a fost considerat de către opinia publică muzicală ca o mișcare artistică unitară, cu Cocteau ca estetician și cu «Le coq et l'Arlequin» ca ars poetica.

Lucrarea — dedicată lui Georges Auric — are două aspecte: pe de o parte ea este o culegere de exerciții a unui virtuos al cuvîntului, niște aforisme care vor să distreze, să uluiască, să șocheze, chiar să scandalizeze (*épater le bourgeois*!); pe de altă parte însă ea conține o serie de idei demne de toată considerația. Care erau ideile noi vestite de acest tînăr cocoș galic? În primul rînd evadarea din romantism. Tineretul francez — afirma ireverențios Cocteau — s-a săturat de muzica stupefiantă, hipnotizantă a lui Wagner, respingînd, «monumentalismul ei ridicol», «complicațiile, vicleniile și trucajele» ei. S-a săturat chiar și de Debussy, în a cărui muzică i se părea că recunoaște o continuare camuflată a romantismului. S-a săturat, în consecință, de orice muzică «călduță», cețoasă. («Gata cu nourii, cu valurile, acvariile, ondinele și miresmele nopții. Ne trebuie o muzică care să umble pe pămînt, o muzică a cotidianului...» «Vreau să se construiască o muzică în care să pot locui ca într-o casă» etc.) Cerea deci o muzică simplă, utilă, chiar aspră. Compozitorilor li se cerea vitalitate, dinamism, forță, actualitate, expresie clară, obiectivitate. Preconiza apoi o muzică cu adevărat franceză, ferită de influențele periculoase (de ale lui Schönberg, de pildă, «care este înaintea de toate un muzician al tablei negre» făcînd astfel aluzie la caracterul constructivist al muzicii dodecafonice). „Cînd vorbesc despre «capcană rusească», «influență rusească», nu vreau să spun prin asta că disprețuiesc muzica rusească. Muzica rusească este admirabilă, tocmai pentru că este muzică rusească. Dar muzica franco-rusească sau franco-germană este în mod inevitabil falsă, chiar și atunci cînd se inspiră din Musorgski, Stravinsky, Wagner sau Schönberg. Eu doresc Franței muzică franceză“.

Dar ce recomanda Cocteau în locul idolilor dărîmați? Pe Satie, tradițiile vechilor claveciniști francezi și music-hall-ul! Pare cam puțin la prima vedere și mulți l-au și judecat pe Cocteau pentru asta: „nu poți fi muzician preferînd pe Satie lui Wagner, nu poți să fii muzician petrecîndu-ți serile cu «Boul pe acoperiș»“ (aluzie la reminiscențele music hall-ului în lucrarea lui Milhaud «Le Boeuf sur le Toit» -n.a. — Citatul e dat de către Claude Samuel în cartea «Panorama de l'art musical contemporain» Gallimard 1962, capitolul «Groupe des Six»). Să vedem însă mai de aproape ce însemna fiecare. Satie însemna: independență creatoare («Profunda originalitate a lui Satie este o învățătură pentru cei tineri care nu-i obligă să renunțe la propria lor originalitate. Wagner, Stravinsky, ba chiar și Debussy sînt ca niște poliți. Cine se apropie de ei scapă cu greu de antenele lor; Satie arată un drum neumblat și fiecare are dreptul să-și lase urmele pe el»), însemna puritatea liniei melodice, («Să ascultăm linia dreaptă și melancolia pură a «Gimnopediilor»!), însemna simplitate. Mai însemna apoi și economia mijloacelor (expres-

sion dépourvée) și un limbaj lucid, ironic sau grotesc, dar hotărât antiromantic.

Reînvierea tradițiilor vechi ale clasicismului francez însemna: restabilirea unor forme muzicale clare, transparente, logice; un echilibru just între sentiment și rațiune, excluderea emfazei și a cromatismului, întărirea tonalității și a diatoniei, respectarea melodiei și a polifoniei, «grija pentru proporțiile, desenul și construcția unei lucrări, dorința de a se exprima limpede, simplu și concis» (Milhaud). (Din cauza acestor tendințe «Grupul celor Șase» a fost socotit și inițiatorul neoclasicismului muzical). Iar music hall-ul — adică jazzul — însemna căutarea unei noi baze populare pentru muzică, dorința de a înfăptui o artă, care să-și poată croi un drum spre masele de oameni. Jazzul, bineînțeles, nu a salvat muzica cultă apuseană așa cum părea la un moment dat. El nu a dat rezultatele așteptate nici până astăzi, dar nici nu-l putem considera un izvor complet secăt. În orice caz însă, pașaportul său de intrare în sferile muzicii «serioase» l-a căpătat atunci și acolo la Paris, din minile «tinerilor insuportabili» al lui Cocteau.

Cele trei idealuri — Satie, neoclasicismul și music-hall-ul — purtau însă în ele și virusuri periculoase, de al căror efect dăunător membrii «Grupului celor Șase» nu întotdeauna au știut să se ferească. Extravaganțele în genul lui Satie au speriat și au îndepărtat publicul în chip nedorit (de exemplu Milhaud a mers până la transcrierea muzicală a unui catalog de mașini agricole!). — Frumosele intenții neoclasiche au dus, adeseori, la crearea unor lucrări, care nu erau altceva decât simple exerciții de stil. — Promovarea muzicii de cafea a făcut să apară, în sfârșit, compoziții de o factură prea facilă îndeosebi de sub pana lui Auric și Poulenc.

În ciuda tuturor ideilor radicale atât de binevenite la timpul lor, programul lui Cocteau — dacă putem să-l numim astfel — mai era apoi și destul de vag din punct de vedere practic și nu a putut deveni o călăuză sigură în desfășurarea activității «celor șase». Fiecare component al grupului și-a urmat calea sa proprie. Unul dintre ei — cel mai eminent — Arthur Honegger, s-a lăsat pătruns (horribile dictu) chiar și de unele influențe ale romantismului german. «Fără să fie muzician, Cocteau era conducătorul multor tineri. El a exprimat în mod general opoziția față de estetica de dinainte de război. Fiecare dintre noi a interpretat altfel acest lucru» — spunea Honegger. Dar chiar dacă principiile lui Cocteau, ce se desprind din «Cocoșul și Arlechinul», nu au creat un adevărat curent în muzica nouă, numeroasele capodopere datorite muzicii contemporane de către compozitorii din «Grupul celor Șase» nu sînt de închipuit fără el.

Pe una din paginile «Cocoșului și Arlechinului» Cocteau scria: «Publicul întreabă — trebuie să-i răspundem cu lucrări și nu cu manifeste.» Într-adevăr prin lucrările sale el a exercitat asupra muzicii contemporane o influență chiar mai fecundă ca aceea pe care a produs-o manifestul său. De la faimosul scandal al baletului «Parade» — creat alături de Satie și Picasso în 1917 — până la ultimele mari

succese — baletul «Phaedra» cu Auric-Lifar (1950) și opera «Vocea omenească» cu Poulenc (1959), decorurile și costumele ambelor spectacole semnate de Cocteau — el a știut să inspire prietenilor săi muzicieni compunerea multor partituri excelente de balet, opere și chiar și de filme. O singură dată a reușit să întrunească chiar pe toți șase, în baletul «Soții de la Turnul Eiffel» (1921), ciudata «căsătorie secretă între tragedia antică și revista de sfârșit de an, cor și număr de music-hall» — cum îl caracteriza Cocteau. Din lista impunătoare a lucrărilor comune, le voi cita acum doar pe acelea cu subiecte din antichitatea greacă — Oedipus Rex (Stravinsky), Antigone (Honegger) și, într-un anumit fel «Bietul matroz» al lui Milhaud (cu subiect modern, dar cu concepția ancorată în tragedia greacă) — în care estetica antiromantică, antisentimentală, expusă în «manifest», și-a găsit cea mai nobilă și (totuși!) cea mai mișcătoare întrupare. Compozitorii cu care a colaborat în aceste lucrări au ținut să evidențieze, plini de recunoștință, extraordinara concizie și plasticitate, forța și muzicalitatea textelor lui Cocteau («Libretul lui Jean Cocteau este un miracol de concizie tragică» — Milhaud despre «Le pauvre matelot»).

Deși nu era muzician profesionist, nu era nici simplu amator. Altfel cum ar fi putut realiza cunoscutele sale argumente coregrafice pe o muzică de Bach («Tinărul și moartea» — 1946), sau pe un poem simfonic de Franck («Amor și amorul său» — 1949), sau cum ar fi putut soluționa problemele muzicale ale filmelor sale cu atîta sensibilitate? Nu a fost nici amator — ceea ce detesta — nici artizan — așa cum se declara cu modestie; — era un artist!

Timp de o jumătate de secol a mers Cocteau pas la pas cu muzica modernă. Considerat de către mulți ca un spirit strălucit dar superficial, el a fost totuși unul dintre acei puțini care au căutat cu sinceritate și curaj adevăratul glas al epocii lor. El n-a uitat de responsabilitatea socială a artistului și a dorit o muzică nouă care se știe a maselor.

Această jumătate de secol, trăită de Cocteau, a însemnat se pare, doar o parte din drumul pe care trebuie să-l parcurgă muzica modernă pînă la izbîndă. Dar Cocteau a contribuit mult la curățirea cîmpurilor și la fortificarea primelor grăunțe de semănat.

Muzica este singura artă despre care lumea admite că nu reprezintă ceva. Și, totuși muzica frumoasă este muzica asemănătoare.

Orice muzică este asemănătoare. Muzica bună emoționează datorită acestei asemănări misterioase cu obiectele și cu sentimentele care-au motivat-o.

FRANCISC PĂCURARIU

Poezia
lui

RAFAEL ALBERTI

Încercînd să sintetizeze trăsăturile caracteristice ale literaturii spaniole, Ramón Menéndez Pidal sublinia că «arta e concepută (de scriitorii spanioli) ca un impuls vital, nu ca o profesiune de studii speciale. Că „omul de litere pur este rar, în timp ce literatul om de acțiune e tot mai prezent“¹ că idealul lor «nu este arta pentru artă, ci arta pentru viață», că «literatura și viața poporului se unesc mai strîns decît în alte părți»².

Într-un sens foarte apropiat, F. Schlegel constata că scriitorii spanioli se dedică unui pasionat studiu al realității, ocolind fantasticul și miraculosul, mai ales după descoperirea Lumii noi, probabil pentru că aventurile Conquistei au eclipsat tot ceea ce e «imaginat sau imaginabil»³.

Acestei orientări realiste fundamentale a literaturii spaniole i se adaugă, în cele mai caracteristice monumente ale ei, o preferință pentru pozițiile etice ferme, fără șovăieli și incertitudini, pe care Karl Vössler o sublinia cu stăruință, constatînd într-o cunoscută carte a sa faptul că «rezultă ca imposibilă în literele spaniole afirmarea așa ziselor naturi problematice. Cel care se învâluie în nesfîrșite

¹ Ramón Menéndez Pidal: *Los españoles en la literatura*, Colección Austral, Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1960, pag. 43.

² Idem, pag. 44.

³ F. Schlegel: *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Vorlesungen gehalten in Wien im Jahr 1812, Regensburg, 1911, vol. II, pag. 74-75.

îndoileli și se chinuie într-un neconținut dezacord cu el însuși, în loc de a apăra o certitudine care-l unește cu ai săi, nu are pentru omul spaniol nici o consistență, adică nici o considerație »¹.

Înrădăcinarea în problemele vieții ale realității spaniole și adoptarea unei poziții clare și ferme față de aceste probleme constituie trăsături care caracterizează și viața și opera pleiadei de poeți care au ridicat literele spaniole ale secolului nostru la strălucirea unui nou *secol de aur* și care, după biruința rebeliunii fasciste sprijinite de forțele militare ale Germaniei naziste și ale Italiei fasciste, au căzut, ca Federico Garcia Lorca, în fața plutoanelor de execuție, în temnițele franchiste, ca Miguel Hernandez, sau au fost siliți să părăsească pământul Spaniei, ca Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, sau Rafael Alberti.

Profund caracteristice sînt amintitele trăsături pentru opera lui Rafael Alberti, care în aproape patru decenii de necurmată activitate literară, a ridicat poezia spaniolă pe culmi neașteptate și care, « cunoscut și recunoscut ca unul din cei mai mari poeți ai timpului nostru », a rămas « un om în slujba oamenilor, luptînd în primele lor rînduri »².

★

Rafael Alberti s-a născut la 16 decembrie 1902 « an de mari frămîntări ale maselor țărănești din întreaga Andaluzie, an pregătitor de răcoale ulterioare », cum constată poetul într-un « Indice autobiografic » pus în fruntea poeziilor sale complete³, în orașul Puerto de Santa Maria, lângă Cádiz.

Meleagurile acestea din apropierea coloanelor lui Hercule au o strălucire și un farmec incomparabil. Golful Cádiz, aproape închis de un istm pe care e construit orașul și pe care cineva l-a numit « batista cu care Spania spune adio navigatorilor », orașul lui Hercule cel cu « o sută de turnuri » răsărind ca o insulă albă din valurile înspumate, împinse de vîntul din vest, cu care oceanul nesfîrșit scaldă coasta andaluză, ostroavele care închid orizontul, litoralul acoperit de grămezi de sare și de nisip argintiu, casele zăgăvite cu var alb, toate iradiază cu puterea nestăvilită a soarelui orbitor care vestește parcă vecinătatea țărmului african. Firea deschisă și înclinată spre veselie a andaluzului, încălzită de proximitatea celebrelor vieți de la Jeréz, se colorează aici de tenacitatea unei populații învățate de secole să înfrunte vijeliile mării și furtunile, nu mai puțin aprige, ale istoriei.

Poetul a văzut lumina zilei într-o Spanie aflată la o importantă răscruce a istoriei sale. Monarhia, reinstaurată după înfringerea revoluției burghezo-democratice din 1868—1874, și consolidată cu sprijinul bisericii, al marilor moșieri și al militarismului, încerca din răspuțeri să asigure trîinicia unei orînduiri a cărei slăbiciune fusese

¹ Karl Vossler: Los grandes escritores españoles, în *Escritores y poetas de España*, Buenos Aires, 1947, pag. 10.

² Mihail Beniuc: Cuvînt înalut în volumul Rafael Alberti, *Poezii*, în romînește de Veronica Porumbacu, Editura Tineretului, 1962.

³ Rafael Alberti: *Poesías completas*, con un índice autobiográfico y bibliografía por Horacio Jorge Becco, Ed. Losada, Buenos Aires 1962, p. 11.

demascată de înfringerea suferită de Spania în războiul din 1898 cu S.U.A. Relațiile feudale care continuau să predomine, rigiditatea scolastică a înaltului cler spre ale cărui sfaturi urechea regelui era veșnic plecată, teroarea sprijinită pe baionetele armatei, făceau ca Spania să rămână una dintre țările cele mai înapoiate ale Europei, ridicind importante stavili în calea dezvoltării modului de producție capitalistă și adâncind contradicțiile dintre clase.

În anii când Rafael Alberti și prietenii săi își publicau primele volume de versuri, în toate țările capitaliste se vesteau deja semnele crizei economice mondiale care va cuprinde întreaga lume capitalistă în perioada 1929—1933, luând forme dintre cele mai grave în țările agrare dependente, ca Spania, în care criza ciclică industrială era însoțită de o profundă criză agrară.

În focul acestor lupte, care au dus la biruința Republicii Spaniole, scriitorii, artiștii, oamenii de cultură au găsit, în marea lor majoritate, calea solidarității cu lupta poporului. Acest proces care a adus în rândurile luptătorilor pentru democrația spaniolă pe marile figuri ale generației de la 1898, ca poetul Antonio Machado sau compozitorul Manuel de Falla, a fost hotărîtor pentru generația lui Garcia Lorca și Rafael Alberti, dînd vieții și operei principalilor ei reprezentanți, pecetea unei puternice înrădăcinări în năzuințele populare.



« A citi opera lui Alberti de la 1924 la 1962 — scrie unul dintre cei mai ascuți exegeți spanioli ai poeziei sale — înseamnă a studia pe viu evoluția poeziei contemporane. »¹

Într-adevăr, în amplele cicluri ale poeziei lui Alberti efortul de cunoaștere artistică a lumii, a vieții și a omului se înscrie pe orbita prezenței active în epoca sa. Alberti a năzuit neconținut să dea glas problematicii epocii noastre prin mijloacele de expresie cele mai nuanțate, aflate la nivelul acestei problematice. De aici strădania sa de a experimenta cuceririle și virtualitățile celor mai diferite stiluri artistice, de la « cancionero »-ul medieval pînă la Gongora, la ultraism sau la suprarealism. Dar ceea ce trebuie constatat de la început este faptul că Alberti nu a fost în nici o etapă a evoluției sale artistice un adaptator la noi probleme a unor stiluri elaborate de alții, ci un poet extrem de personal, care a studiat numeroase stiluri și a verificat noblețea metalului multor monumente literare, pentru a folosi experiența făuritorilor lor în elaborarea propriului său stil. În felul acesta Rafael Alberti (a cărui poezie este aidoma oceanului său meridional de la Cádiz, jucăuse, lîmpeze și strălucitoare în suprafață, dar ascunzînd nebănuite profunzimi și fantastice virtuți de sensuri și probleme) nu este un poet al spontaneității, așa cum pare a arăta la o primă ochire poezia sa — plină de grația naivă a adevărilor spontan țîșnite, ci un poet al travaliului lucid și desfurat în ample cicluri, pe liniile unui profund proces de cunoaștere a lumii și de decantare a esențelor poeziei.

¹ Ricardo Gullon: *Alegrias y sombras de Rafael Alberti*, în « *Insula* » Madrid, an XVIII nr. 198, pag. 1.

Poezia lui Rafael Alberti poate fi de aceea privită, cu mai multe probabilități de a-i surprinde liniile esențiale, în perspectiva marilor ei cicluri de evoluție interioară, în etapele de dezvoltare ale modului ei profund de a sesiza și reflecta realitatea și nu în cristalizarea ei cronologică în volume.

Primul ciclu al poeziei lui Rafael Alberti, cuprins în principal în volumele *Marinero en tierra* (Marinar pe uscat) din 1924, *La Amante* (Iubita) din 1926, *El alba del alheli* (Zorii micșunelei) din 1928 și *Baladas y canciones del Parana* (Balade și cîntece din Parana) din 1953-54, nu corespunde niciunei etape cronologice a evoluției poetului ci îmbrățișează un *mod poetic* utilizat de Alberti în etape diferite ale evoluției sale artistice, pe care un comentator al poetului l-a numit «popularism cultivat» iar altul l-a definit ca fiind alcătuit din «instantanee ale unei intuiții semnificative». Acest ciclu al poeziei lui Alberti este, în esență, expresia plină de grație și de forță sugestivă a legăturii poetului cu poporul său, cu stilurile și modalitățile expresive ale cîntecului popular, începînd cu primele lui oglindiri în «cancionero»-ul medieval și terminînd cu poezia populară

OROZCO — După luptă



andaluză, plină de sentiment și de spirit, a vremii noastre. Așa cum constata un exeget al lui Alberti: «locuții, glume, ritmuri, refrene izvoresc (în acest ciclu) cu spontaneitatea cîntecelor poporului, deși vocea care le cîntă are modulațiile, subtilitatea și varietatea care nu pot fi atribuite decît unui instrument cultivat, pus cu grijă la punct».

Acest prim ciclu al operei poetice a lui Rafael Alberti cuprinde, așadar, poezii scurte, spontane, în care poetul se zărește, cu mijloacele simple, dar pline de prospețime metaforică, ale poeziei populare, un aspect fugar al realității, reliefîndu-i sensul durabil.

Un alt ciclu fundamental al poeziei lui Alberti începe cu sonetele incluse în volumul *Marinero en tierra*, ca acel admirabil *Unui căpitan de vas*, care, pus sub emblema unui citat din Baudelaire, e mai apropiat de tonul solemn al lui Gongora decît de acela al *Florilor Răului*:

Pe nava ta cu soclul din algele de mare,
cu scoici și cu moluște, smarald astral stringînd
tu, căpitan pe stoluri de pasări și pe vînt,
te-a decorat în larguri sărata-mbrățișare.¹

Acest ciclu dobîndește o primă cristalizare bine conturată prin volumul *Cal y Canto* (Calcar și cîntec) din 1929, și va fi continuat, pe parcursul deceniilor de activitate a poetului, de culegeri precum *Entre el clavel y la espada* (Între garoafă și spadă) din 1939–1940, *Pleamar* din 1942–44 și, într-o oarecare măsură, *Retornos del vivo lejano* (Întoarcerile viului îndepărtat) din 1948–1956. Cu volumul *Cal y canto*, așadar, pe care un critic l-a numit «carte barocă, omagiu gongoric adus de Alberti lui Gongora», se conturează preocuparea poetului pentru o poezie densă, în stil solemn și dificil, cu contorsiuni metaforice clasicizante, cu o cadență gravă ca aceea a mării care se revărsă peste plaja argintie a golfului Cádiz.

Acest al doilea ciclu fundamental al lirismului lui Alberti, cu întorsăturile lui uneori clasicizante și cu unele parodii mitologice, a fost pus uneori sub semnul unei influențe exagerate a lui Gongora, plecîndu-se de la interesul pe care poetul l-a arătat în *Cal y Canto* transpunerii moderne a unor procedee gongorice. Desigur, unele poeme din această culegere, precum *Soledad tercera*, *Madrigal al billele del tranvia*, *Venus en ascensor*, *Mi entierro*, etc. sînt pline de reminiscențe gongorice. Dar aceste reminiscențe directe nu sînt folosite decît pentru a parodia solemnitatea desuetă a procedeeului. Astfel de reminiscențe apar, în cadrul procesului de constituire a ciclului de care vorbim, și în culegeri ulterioare, chiar și în epoca maturității depline a poetului. Astfel, poeme ca cele din *Sonetos corporales*, *Dialogo entre Venus y Priapo*, *Egloga fúnebre*, în parte ciclul *Hora marítima*, dovedesc constanța unei atracții. Dar trăsătura esențială a acestui ciclu vine din zone mai profunde, din reminiscențele clasice ale orașului natal, din înclinarea spre meditație și spre aspectul grav al lucrurilor, element ce constituie a doua față a poetului care, în *Marinero en tierra* și celelalte componente ale ciclului

¹ Traducerea versurilor aparține poetei Veronica Porumbacu.

deschis prin acest volum, își arătase zîmbetul zglobiu și grația spontană. Acest aspect, grav și meditativ, al poeziei lui Alberti se adîncește în cicluri de poeme ca *De los álamos y los sauces*, *Tirteo*, *Poemas de Punta de Este*, mai cu seamă admirabilele poeme înmănunchiate sub titlul *El bosque y el mar* (Pădurea și marea), *Retornos del vivo lejano*, *Otras balades y canciones* (Alte balade și cîntece) și, cu intensitate dramatică, în *Poemas escenicos* (Poeme scenice), ultimul volum, publicat în 1962, al poetului.

Pentru profunzimea acestei modalități întîlnită în poezia lui Alberti amintim doar sfîrșitul, grav ca un imn înălțat dintr-o orgă imensă, al admirabilului poem intitulat *Întoarcerea neschimbătoarei poezii*:

Mă vor ucide, poate, dar viața mea vei fi.
Eu voi trăi prin tine, de moartea mea străin.
Căci eu am fost prin tine, sînt muzică prin tine,
ritm repezit, tristă cadență, briză-n trestii,
vocalul a mării, ritornelă
a greierilor simpli, populari.
M-ai vrut al tău, prin tine sînt tu, și doar prin tine
voi fi ce-ai fost și ceea ce-n timp vei fi mereu.

Dar natura proteică a poetului nu ezită să ofere cititorului surpriza unor noi înfățișări, care se dezvăluie treptat, începînd cu volumul *Sobre los angeles* (Despre îngeri) din 1928 și continuînd cu volumele *Sermones y Moradas* din 1929—1930, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (Eu eram un prost și ceea ce am văzut m-a făcut doi proști) din 1929 și *Con los zapatos puestos tengo que morir* (Cu pantofii puși trebuie să mor) din 1930, care închid ciclul supraréalist al poeziei lui Rafael Alberti.

Un lector atent al prezentărilor și comentariilor, de cele mai multe ori admirative în ciuda dezaprobării oficiale, care apar referitor la poezia lui Alberti în Spania de astăzi, nu poate să nu rămînă mirat de accentul pe care acestea îl pun pe prima etapă — de dinainte de rebeliunea fascistă — a operei poetului, în dauna volumelor de maturitate. În urma acestui accent, datorat probabil în primul rînd efortului autorilor de a evita textele ulterioare, privite cu o puternică ostilitate de regimul franchist, se poate uneori citi aprecierea că volumul *Sobre los angeles* constituie « opera-culme » a lui Alberti¹ și că perioada supraréalistă este de cea mai mare importanță în evoluția sa.

Adoptarea de către Rafael Alberti a tehnicii supraréaliste, îndeosebi a aceleia a simbolurilor multiple și a senzațiilor suprapuse, corespunde unei etape profund critice în dezvoltarea sa umană și artistică și, în același timp etapei celei mai deconcertante a răbufnirii violente și ample a problemelor sociale care prevestesc criza economică din 1929—1933. Momentul întîm este admirabil caracterizat prin cele șase adjective cu care poetul îl indică, în amintitul *Índice Autobiográfico* pus în fruntea poeziilor sale complete: « 1928. *Iubire. Mînie. Ură. Turbare. Eșec. Dezorientare. Cartea despre îngeri* ». Rodul

¹ C. B. Morris: *Las imágenes claves de « Sobre los angeles »* în « *Insula* » nr. citat.

direct al acestei situații concrete sînt 4 cicluri de poeme în care lumea se dezarticulează din conexiunea ei logică, imaginile încing o horă fantastică iar cuvintele, desprinse din țesătura logică a limbii, se rînduiesc după cel mai capricios hazard.

Dar pînă și în legătură cu problema adoptării metodelor suprarealismului, comentatorii mai atenți ai poetului consemnează o rezervă. Așa cum constată cu finețe Ricardo Gullon, Alberti « a primit de la suprarealismul contemporan un efluviu, un susur, pe care l-a interpretat în felul său, folosindu-l pentru ceea ce trebuia să exprime atunci ».

O precizare importantă este necesară și în legătură cu limitele asocierii absurde, automate, a imaginilor și cuvintelor în volumele suprarealiste ale lui Alberti. Așa cum subliniază același Ricardo Gullon « la început asociațiile verbale și imagistice au răspuns, poate unui impuls vizionar; au izvorît, poate ca răspuns plurivalent la întreșerea unor sentimente exasperate, dezordonate; pînă la urmă însă acestea s-au luminat unele pe altele și, fără să-și piardă vigoarea inițială, s-au integrat într-un ansamblu coerent »¹.

Este de notat că Rafael Alberti insistă adeseori asupra rolului pozitiv pe care l-a avut suprarealismul în evoluția sa artistică. Sub acest unghi, credem că examinarea problemelor etapei suprarealistice a poeziei lui Alberti nu trebuie limitată la zonele formei, ci împinsă spre implicațiile de conținut. O examinare mai atentă a poemelor care oglindesc influența suprarealistă în poezia lui Alberti învederează faptul că el nu a aderat decît în aparență la « automatismul psihic pur » preconizat de Breton, și a folosit metodele suprarealismului, de descompunere absurdă a realității, pentru a construi o viziune burlescă a lumii, reușind astfel să sesizeze într-o primă formă, confuză încă și plină de contradicții, aspectele absurde din societatea capitalistă, bazate pe nedreptate și exploatare, care și-a dezvăluit subrezenția și putreziciunea și în criza economică. În felul acesta, etapa suprarealistă a poeziei lui Rafael Alberti a ascuțit capacitatea poetului de a sesiza contradicțiile și diformitățile sociale și a îmbogățit talentul său de a reflecta concentrat realitatea în imagini artistice cu o mare forță de sinteză și de sugestie.

Ieșirea din acest ciclu al disperării în fața realităților unei societăți la al cărei faliment poetul asista i-a fost facilitată de însăși evoluția concretă a situației politice din Spania, de caracterul tot mai conștient și mai organizat al luptelor sociale, de influența tot mai puternică pe care o are asupra mersului acestor lupte clasa muncitoare și partidul ei. În felul acesta, ciclul suprarealist constituie pragul pe care Alberti îl trece pentru a se transforma într-un poet militant.

Începînd cu volumul *Poeta en la calle* (Poetul în stradă) din 1931 — 35, în poezia lui Rafael Alberti se afirmă cu putere o modalitate nouă de a înțelege lumea și misiunea poetului.

Alberti deslășește absurditatea unei orînduiri sociale bazate pe exploatarea omului de către om. A crezut o clipă că această absurditate este structurală și izvorește din însăși absurditatea lumii. A descompus realitatea și a recompus-o arbitrar, amuzîndu-se cu jocuri

¹ Ricardo Gullon, *loc. cit.* p. 5.

burlești care deformau, ca niște imense oglinzi concave, imaginea unei societăți diforme. Și deodată în câmpul vizual al poetului intră o altă realitate — aspră, tragică și simplă:

Umblă în Estramadura
toți copiii-n colb, desculți.
Cine le-a luat pantofii?

.....

Astăzi în Estramadura
și copiii sînt bătrîni.
Cine le răpește jocul?

sau:

Li s-a spus: vă dăm pămînt
Și i-a scos la moarte-n câmp.
Sîngele-mplini cuvîntul.

Cercetînd cauzele și soluțiile, poetul descoperă curînd că *O stafie cutreieră Europa* și se alătură celor care merg pe urmele ei și-i spun «tovarășe»:

«..... o urmă,
o facem să coboare de pe vîntul răsăritean,
o-ntrebăm despre stepele roșii, ale păcii, ale victoriei,
o poftim la masă cu țăranul sărac,
prezentînd-o stăpînului fabricii,
făcînd-o să prezideze grevele și demonstrațiile,
să vorbească soldaților și marinarilor,
să vadă-n birouri slujbașii umili,
să ridice pumnul strigînd în parlamente de aur și sînge.

O stafie cutreieră Europa
și lumea.
Noi îi spunem «tovarășe».

Prin acest ciclu al poeziei sale Rafael Alberti devine în cel mai nobil înțeles al cuvîntului un «poet al străzii». El descoperă marile probleme concrete ale poporului său (culegerea *El poeta en la calle* din 1931—35), profunda solidaritate a oamenilor muncii din toată lumea (volumul *De un momento a otro* — Dintr-un moment într-altul — scris în 1934—39), se avîntă în primele rînduri ale luptătorilor pentru apărarea Republicii Spaniole, a demnității și libertății poporului său (luptă oglindită cu mare forță artistică în volumul *Capital de la gloria* — Capitala gloriei — scris în perioada 1936—38), trăiește în toată profunzimea ei disperarea înfrîngerii și amărăciunea nespusă a exilului (*Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* — Viața bilingvă a unui refugiat spaniol în Franța — 1939—1940).

Cu ciclurile dedicate războiului civil din Spania poezia lui Rafael Alberti se umple de problemele realității, se concentrează în efortul de a oglindi aspectele cele mai semnificative, mai dramatice, mai pline de forță, de sugestie, ale luptei poporului său pentru apărarea cuceririlor sale democratice, pentru respingerea agresiunii fasciste. Poezia lui Alberti devine, în această etapă a evoluției ei, nudă, simplă ca o rafală de mitralieră, alcătuită din imagini aspre și tăioase,

îndeplinind cu fermitate funcția ei socială esențială, aceea de instrument de exprimare a unei stări de spirit colective, a unor idei, sentimente și speranțe care încălzesc inimile luptătorilor. Poetul e prea atent la mersul luptei, la problemele și cerințele ei, pentru a avea răgazul unei calme cumpăniri a mijloacelor de expresie și pentru a putea adînci, într-un lent proces de elaborare, temele. Poeziile sale din această perioadă sînt gloanțe trase în toiul luptei și nu au altă menire decît aceea de a contribui la respingerea dușmanului, la sprijinirea tovarășilor de luptă.

După trecerea anilor fierbinți ai luptei armate, în anii îndelungați ai luptei pentru apărarea spiritului democratic al scrisului spaniol, pentru continuarea celor mai nobile tradiții ale poporului său, pentru promovarea ideilor păcii și progresului, Rafael Alberti va adopta o altă modalitate poetică, urmărind concentrarea în fiecare vers a unei cît mai mari bogății de sensuri și sugestii, va acorda o atenție neînmurită travaliului senin al desăvîrșirii modalităților expresive. Dar experiența anilor de luptă va lăsa o urmă neștersă în arta sa. Nu este vorba numai despre nostalgia patriei îndepărtate, revenind neconținut în versurile lui, despre periodica reluare a unor teme ale războiului, despre profunda și dinamica înrădăcinare a operei sale în problemele, suferințele, speranțele și lupta poporului spaniol, dar și despre nota de profundă și gravă solidaritate cu oamenii, cu libertatea și fericirea lor, de care se umple poezia lui Rafael Alberti.

Acest ciclu al maturității lui Rafael Alberti se deschide cu volumul *Entre el clavel y la espada* din 1940. Dragostea de viață a poetului, profunda sa dorință de a se integra în pulsația ei amplă și neistovită, în farmecele fierbinți ale iubirii, în multipla frumusețe a naturii, se întrupează în poezia de dragoste din ciclul *Sonetos corporales*, în erotismul brutal din *Dialogo de Venus y Priapo*, în poezia plină de sensibilitate a integrării calme în natură, din *Metamorfosis del clavel*. Dar amintirea dramei pămîntului natal, conștiința ororilor prin care trece poporul său înrobît, revin cu nestăvilită forță nu numai în admirabilul ciclu *Toro en el mar* — numit de poet «elegie pe o hartă pierdută» — închinat suferințelor, luptei și speranțelor Spaniei, dar și în cea mai mare parte a poemelor în care poetul caută uitare în dragoste sau în farmecul naturii. Dacă nu aș veni de unde vin — spune poetul în al doilea prolog al volumului, — dacă aceea oroare reapărută, palidă și rigidă, nu m-ar fi împins spre acești noi kilometri, dacă numele meu nu ar fi un legămint, un cuvînt dat, un gît neconținut expus, tu, carle, care te vei deschide acum, ai face-o sub un semn de floare, departe de spada care o alarmează. Dar trăim înșipți între ele două: de o parte un miros sec de sînge călcat în picioare, de cealaltă o aromă de grădini, de răsărit zilnic, de viață proaspătă, puternică, de neînfrîni. Dar peste trandafir sau garoafă cîntă azi pasări brutale, și peste cei doi îndrăgostiți înlănușiți poate să coboare moarrea chiar din norii în care visează să se vadă călătorind, boare de spumă prin spumă.

Această viețuire «între garoafă și spadă» este caracteristică pentru întreaga operă de maturitate a poetului. Imaginea ei se oglindește din ciclu în ciclu cu statornicie, dînd un profund fior dramatic poeziei lui Alberti.

Astfel, în *Pleamar* (1942—1944), alături de lumina fericită a ciclului *Ailana*, de atmosfera vapoasă și atitudinea meditativă din *Arion*, de înclinația filozofică din *Carmenes* sau profundele imnuri către muzică înmănunchiate în *Invitación a un viaje sonoro* (Invitație la o călătorie sonoră) se înalță dramatica *Egloga funebre* închinată memoriei poetului Miguel Hernandez ucis în temnițele franchiste. Prezența spadei devine mai puternică, mai copleșitoare, în volumul *Signos del día* (Semnele zilei) (1945—1955), din care, în ceasul victoriei împotriva fascismului, se înalță cu durere sfișietoare strigătul poetului: «Popoare libere Dar Spania?», și în care, în ciuda anilor de exil și a nenumăratelor speranțe spulberate, încrederea poetului în biruința poporului său rămâne neînrîntă (*El toro del pueblo vuelve*). Mireasma garoafei devine mai vie în cicluri ca *Poemas diversos* (1945—1959) și mai ales în admirabilele *Poemas de Punta del Este* (1945—1956), în care înclinația meditativă a poetului dobândește o expresie plină de profunzime și gravitate, și care deschide ciclul cel



DIEGO RIVERA — desen

mai înalt, mai plin de rezonanțe multiple și de profunzimi umane, al poeziei lui Rafael Alberti.

Acest ciclu, care ajunge la expresiile sale cele mai complexe în *Retornos de lo vivo lejano* (1956) și *Poemas escenicos* (1962) realizează o sinteză de mare forță artistică între sentimentele și meditațiile poetului și frământările și problemele epocii sale, largesc orizontul poeziei sale la cele mai profunde și mai dramatice probleme ale conștiinței umane și la cele mai vii preocupări ale epocii. Poetul, ajuns în anii deplinei maturități, privește viața și problemele ei în orizontul larg al unei mari experiențe de viață și distinge cenușa iluziilor spulberate de stîncile neclintite ale certitudinilor. Această maturitate de gîndire și de simțire îl plasează adeseori într-o perspectivă de seninătate înțeleaptă. Dar această seninătate meditativă nu înseamnă că spada s-a pierdut în abundența înflorire a garoafelor. Dimpotrivă, prezența ei dobîndește o forță nouă și o semnificație profundă, îndeosebi în ultimele volume ale poetului, dintre care *La Primavera de los pueblos* (Primăvara popoarelor) (1955-57), ridică poezia militantă, progresistă, a epocii noastre pe culmile cele mai înalte ale artei poetice. Ultimul volum al lui Alberti, *Poemas escenicos*, din 1962, constituie o adevărată încununare a acestei poezii combative, dense și de mare vigoare artistică, abordînd cîteva dintre problemele fundamentale ale epocii noastre. Se înmănunchiază în această culegere cîteva din cele mai profunde, mai pline de semnificație și mai strălucitor realizate dintre poemele lui Alberti, precum *El olivo* (Măslinul), admirabilă expresie a preocupării poetului pentru viitorul omenirii, *El guerrillero* (Luptătorul), monument de înaltă valoare artistică ridicat în cinstea eroilor anonimi ai luptei pentru libertate, *El espejo y el Tirano* (Oglinda și tiranul), viguroasă demascare a tiraniei franchiste, *Allanamiento* poem de mare intensitate lirică în care se exprimă tot disprețul poetului față de prigoana polițienească la care a fost supus în ultimii ani, și multe altele.

Poezia lui Rafael Alberti abordează deci adeseori în mod direct și cu o excepțională vigoare artistică marile teme politice și sociale ale vremii noastre, prin care poetul a trecut și trece ca participant conștient la evenimente, ca luptător politic și ca poet militant. Ceea ce ne pare însă caracteristic pentru poezia lui Rafael Alberti este faptul că sensul politic profund al poeziei sale se exprimă cu putere și în poemele care nu se referă direct la teme politice, dar în care tema politică este conținută prin poziția etică a poetului față de cele mai variate aspecte și probleme ale realității, prin dragostea sa pasionată pentru adevăr, dreptate și frumos. Această perspectivă etică, pe care Rafael Alberti o fixează și atunci cînd în aparență vorbește doar de tremurul unei frunze în vînt sau de căderea unui copac doborît de secure, alcătuiește miezul politic profund al întregii opere a maturității sale. Ceea ce constituie forța deosebită a poeziei lui Alberti este tocmai faptul că ea exprimă în legătură cu orice aspect al lumii sau cu oricare problemă a vieții o concepție înaintată, izvorîtă din profundul umanism socialist al poetului. În acest fel, cele mai diferite teme se transformă în profesii de credință ale unui om înaintat, care privește totul prin prisma concepției sale avansate despre lume și viață.

În felul acesta și clipele de tristețe și de singurătate se încarcă de un sens constructiv și generează un mesaj de încredere în oameni și de optimism:

și totuși voi, păduri, și totuși, mări, nicicând
nu sîntem singuri, nu
e nimeni singur, numai
cei morți încă-n viață, dar morți într-adevăr
cu singele și ochii și inimile oarbe
în umbra și lumina ce-i înconjoară-adînc.

Poezia maturității lui Rafael Alberti s-a făurit în condițiile unui îndelungat și greu exil. Poetul, departe de țara sa, pe care a iubit-o ca nimeni altul, de meleagurile a căror amintire reînvie în fiecare imagine a sa și cîntă în fiecare vers al său, a trebuit să îndure ani îndelungați prigoana dușmanilor progresului. În anii exilului, poetul și familia sa au trebuit să-și schimbe de trei ori țara surghiunului, părăsindu-și căminul făurit cu mari greutate și tot ce au agonisit prin muncă neostenită. Acum, în al șaptelea deceniu al vieții, el e silit să caute din nou meleaguri mai prielnice pentru activitatea sa creatoare. Pe mulți exilul și necurmatele lui dificultăți îi pleacă pe fîntînile fumurii ale nostalgiei, pe izvoarele negre ale amărăciunii. Nu însă pe Rafael Alberti. Exilul, prigoana, dificultățile, s-au preschimbât în viață și opera lui Alberti într-o forță vie, într-un impuls nestăvilat de a contribui din toate forțele sale la făurirea viitorului în care oamenii să fie liberi și fericiți:

Omul nou să-l creăm
cîntînd.

Omul nou al Spaniei —
cîntînd.

Cînt în această noapte de stele —
cînd sînt exilat și singur.

Dar pe pămînt nu e nimeni
singur, cînd poate să cînte.

Nimeni nu-i singur pe lume.
Omul nou să-l creăm cîntînd.

Această vigoare morală excepțională, vehiculată de artă îl transformă pe Rafael Alberti în unul din cei mai mari și mai înaltați poeți ai epocii noastre, într-o mîndrie a poporului său.

TATIANA NICOLESCU

SURPRIZELE COTIDIANULUI

Galina Nikolaeva și-a descoperit relativ târziu vocația literară. Profesiunea ei inițială, meseria ei «de bază» a fost cea de medic. Și întocmai ca și la Cehov această îndeletnicire a ajutat-o să cunoască mulți oameni, să acumuleze o mare experiență de viață, pe care au îmbogățit-o anii războiului, ani de muncă încordată, în calitate de medic militar în zona frontului sau în imediata lui apropiere. Poate că Galina Nikolaeva a început să scrie, fără intenția de a deveni o profesionistă. Mulți dintre oamenii care au trecut prin școala grea a războiului, au simțit nevoia unor confesiuni literare. Desigur că și Galina Nikolaeva a cunoscut imboldul unei porniri lăuntrice imperioase, care a îndemnat-o să împărtășească și altora cele văzute și trăite, gândite și simțite în vremurile acelea mărețe și tragice. Debutul ei a avut loc în 1945, când în luna februarie, a apărut în revista *Znamia* un ciclu de poezii semnate cu pseudonimul Galina Nikolaeva (adevăratul nume al autoarei este Galina Volianskaia) care avea să devină destul de curînd un nume de prestigiu în literatura sovietică. «Mi-aduc aminte, scria recent Konstantin Simonov, că pe la începutul anului 1945 am trecut în fugă pe la redacția revistei *Znamia*. Vsevolod Vișnevski, Nikolai Tihonov și Anatolii Tarasenko mi-au povestit cu emoție și bucurie despre un poet nou pe care l-au descoperit, o femeie, medic militar, care a trimis redacției un caiet întreg de versuri scrise cu talent.» Ca multe din creațiile lirice ale acelor vremuri, aceste poezii publicate împreună cu altele în 1946 într-un volum intitulat *Prin*

foc cucureau prin sinceritatea și autenticitatea sentimentelor trăite, a durerilor încercate. Aceste calități au impus versurile, în ciuda unor stângăcii sau imperfecțiuni firești la un începător. Debutul poetic al Galinei Nikolaeva n-a avut însă continuare. Căutările noii scriitoare s-au îndreptat aproape imediat spre domeniul prozei, găsindu-și curînd expresia în schița *Moartea comandantului*, legată și ca temă și ca atmosferă de evenimentele războiului, de luptele de pe Volga. Această primă încercare în proză aducea unele trăsături specifice pentru condeiul Galinei Nicolaeva, trăsături pe care le vom regăsi în operele ei de maturitate, de mare succes. Tema pe care o abordase scriitoarea putea fi adesea întîlnită în literatura anilor de război și de după război: un locotenent rănit moare, luptînd împotriva nemților pe un vas ce se scufundă. Spectrul inevitabil al morții urmărește lupta plină de eroism a lui Anton determinînd caracterul profund dramatic al întregii acțiuni; schița pare a aduce aminte de opere ale literaturii sovietice mai îndepărtate sau mai apropiate: *Infrîngerea și Tîndra Gardă de Fadeev*, *Tragedia optimistă* de Vsevolod Vișnevski etc. Atmosfera în care se desfășoară lupta lui Anton ar face posibile unele apropieri și cu romanul lui Simonov *Zile și nopți*, eventual chiar pe planul intrigii sentimentale. Și totuși în înfățișarea acestui episod din anii de război, autoarea nu se arată o imitatoare, mergînd pe urmele unor opere consacrate. Ea încearcă unele rezolvări proprii, mai ales în felul în care dezvăluie țăria morală și totodată integritatea suflatească, voința și energia locotenentului muribund.

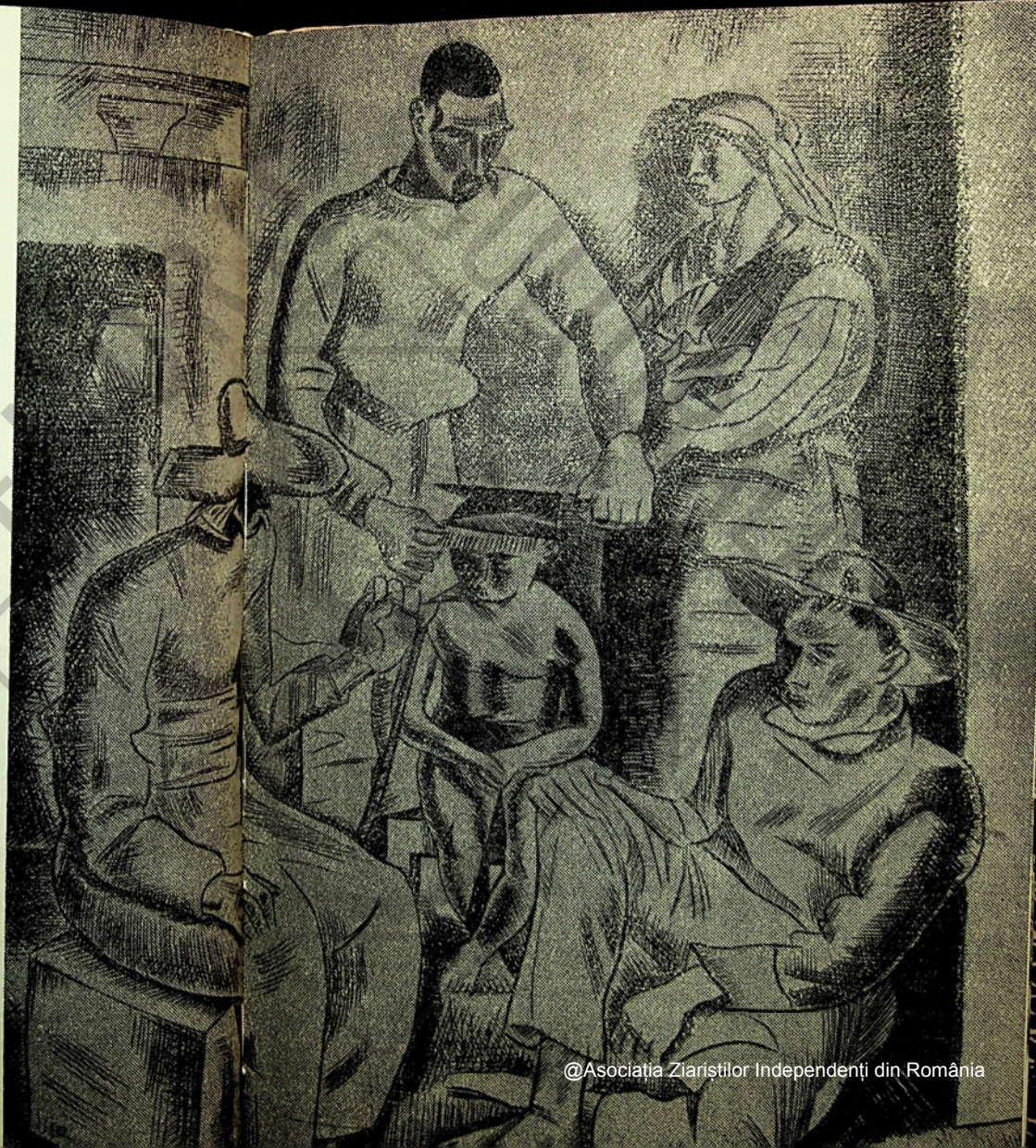
Urmează apoi un număr de ani de acomodare în noua meserie, de însușire a artei scrisului, care devine îndeletnicirea de căpetenie a Galinei Nikolaeva. Scriitoarea se orientează spre contemporaneitate, se simte atrasă de teme și probleme actuale. «Eu prefer să merg pe urmele calde ale vieții. Munca aceasta mi se pare cea mai atrăgătoare și cea mai grea» — va mărturisi mai târziu romanciera. În acești ani în care scrie puțin, îndeosebi reportaje, Galina Nikolaeva duce o susținută muncă de documentare mai ales în mediul sătesc.

• Tema colhoznică mă atrăgea în acei ani pentru că doream să lucrez în sectorul cel mai greu. Această năzuință de a lupta în sectorul cel mai important al frontului, proprie multor oameni ai scrisului, mă însulește oricîteori e vorba să-mi aleg o temă», declara scriitoarea într-un interviu.

În această perioadă de creștere și elaborare, se conturează și acel unghi de vedere propriu, original prin care Galina Nikolaeva va privi viața din jurul său și care va determina ținuta deosebită a operelor sale. Autoarea însăși l-a definit în ultima sa scriere *Povestirile bătrînei Vasilisa despre minuni* (1962), spunînd: «Nu există minune în care să nu fie mină de om. Și nu e om în care să nu sălășluiască o fîrmă de minune.»

Această dorință de a afla minunile săvîrșite de contemporanii săi, de a arăta tuturor aceste minuni și totodată de a găsi în fiecare om o părticică, un crîmpei de minune, a călăuzit drumul Galinei Nikolaeva de la romanul *Secerișul* (1950), prima operă care i-a făcut larg cunoscut numele, nu numai în U.R.S.S., dar și peste hotare, și pînă la *Povestirile bătrînei Vasilisa*, cu care s-a încheiat activitatea ei literară. Desigur, tot o povestire despre minunile pe care le pot săvîrși oamenii,

ISER, la frizer



@Asociația Ziaristilor Independenți din România

contemporanii noștri, trebuia să devină și romanul la care scria înainte de moarte, un roman închinat muncii și căutărilor îndrăznețe ale fizicienilor sovietici.

În această continuă străduință a prozatoarei de a descoperi resorturile cele mai intime ale faptelor îndrăznețe și nobile pe care le săvârșesc oamenii din jurul său, putem afla explicația interesului cu care au fost primite toate scrierile sale.

Ce a fost romanul *Secerișul*? O carte în care se vorbea curajos, sincer despre greutățile vieții din primii ani de după război, îndeosebi în unele sate. O temă care nici ea nu se putea prevala de multă noutate. O tratase și nu fără succes P. Pavlenko în romanul său *Fericirea* apărut cu puțin înainte. Galina Nikolaeva a preferat eroi mai puțin străluciți decât Voropaev. Ea a ales doi oameni de rînd, Vasilii și Avdotia Bortnikov, doi oameni prin nimic deosebiți. Mai ales Avdotia este timidă, ștearsă, lipsită de orice aureolă de strălucire, de priceperea de a conduce, de a organiza. Această alegere nu era întâmplătoare. Poate că într-o măsură aci autoarea polemiza, în chip indirect, cu tendința prezentă în unele opere din acei ani de a alege numai eroi excepționali, înzestrați cu toate calitățile și împodobiți cu titluri de glorie cum era de pildă Serghei Tutarinov sau Nicolai Koroblev. În orice caz Galina Nikolaeva a mărturisit într-un rînd preferința sa pentru operele inspirate din viața oamenilor neînsemnați, scrise de un condei viguros: «Micile schițe ale lui Cehov le poți reciti de zeci de ori, pentru că despre oamenii aceia „mici“ a scris un mare scriitor, un om mare.»

În viața grea și complicată a Avdotiei și a lui Vasilii Bortnikov, în firea lor, în suferințele lor, autoarea a reușit să găsească fapte și trăsături care să ne explice transformarea lor în oameni care săvârșesc lucruri minunate, utile pentru întreaga colectivitate din care fac parte. Și e semnificativ că pe parcursul acestui proces de frământare, de muncă și luptă pentru interesele obștei se limpezesc și relațiile lor intime, se stabilește armonia în căsnicia lor.

Și mai neașteptată și într-un fel neobișnuită a fost apariția Nastiei Kovșova. (*Povestea Nastiei Kovșova* — 1954). Agronomul-șef atît de așteptat, care — conform unei concepții tradiționale trebuia să fie investit cu unele atribute fizice care să-i întărească prestigiul ce i-l conferea titlul și funcția, a decepționat pe toată lumea. O fetișcană slabă, pipirie, «ca vreo cincisprezece ani», «cu o mutrișoară drăguță, cu fața lată, cu cozile împletite la ceafă și legate la tîmple cu cîte o funduliță neagră», purtînd «o căciuliță tricotată, iar de sub paltonașul cenușiu li ieșeau la iveală pantalonii albaștrii de schi,» — iată cum arăta Nastia Kovșova venită să conducă treburile în colhozul Juravino. Cu admirație, dar totodată și umor povestește Galina Nikolaeva istoria Nastiei Kovșova și a luptei pe care această fetișcană pricăjită, dar plină de energie și entuziasm a dus-o în satul unde a fost trimisă.

Treptat ne dăm seama că schimbările ce au loc în viața satului, în felul de a se gospodări, de a munci și chiar în mentalitatea și atitudinea multor oameni care se transformă radical, cum e cazul lui Alexei Cealikov se datoresc energiei, hotărîrii cu care lucrează Nastia și mai ales cinstei ei ireproșabile, principialității ei profunde, care o face refractară la orice compromis. În fetișcana aparent neînsemnată și

stearsă scriitoarea a văzut, exprimându-ne cu cuvintele ei, acea «fărîmă de minune», care a luminat și a dat strălucire chipului Nastiei. Într-un anumit sens Nastia este soră cu Lialka din *Povestirile bătrinei Vasilisa*. Și în Lialka slăbăluiește o mare rezervă de energie, de voință, care face ca femeia slăbuță și firavă să nu se plece în fața uriașelor greutăți cu care o încarcă viața. Cu deosebirea că Lialka este toată învăluită în lumina dragostei sale nemărginite, pentru soțul ei, o dragoste devotată și totodată atît de înțeleaptă care izvorăște din încrederea nestrămutată în talentul lui, în calitățile lui intelectuale excepționale. Lialka este într-un fel Nastia maturizată prin experiența unei dragoste de o mare profunzime și de o mare răspundere, pe care femeia și-o asumă, convinsă că are datoria de a veghea asupra unui talent pînă la împlinirea acestuia.

Povestea frabei și totodată energicei Nastia Kovșova a apărut într-o ambianță literară interesantă și semnificativă. Aproape în același timp s-au publicat nuvelele lui V. Tendriakov *Căderea lui Ivan Ciuprov* (1953), *Străin în casa lui* (1954), ciclul de reportaje-nuvele ale lui V. Ovecikin *În același raion*, care dezvăluiau aspecte noi, conflicte inedite în viața satelor. Romanele *Căutătorii* de Daniil Granin, *Tine-reșea e cu noi* de V. Kocetov, *În orașul natal* de Victor Nekrasov ridicau și ele probleme ascuțite, înfățișînd figuri de oameni îndrăzneți, energici, dornici de a crea, de a făuri. Desigur că nu încap comparație între orizontul larg al preocupărilor științifice ale lui Lobanov, eroul din romanul *Căutătorii* și problemele relativ înguste a căror realizare o urmărește Nastia Kovșova. Și totuși între cele două personaje se poate afla undeva, în străfundurile lumii lor sufletești, o înrudire: e necesitatea profundă, înăscută, de a acționa în numele idealului, de a afirma tot ce e nou și folositor, de a respinge tot ce e învechit și contravine intereselor colectivității.

Romanul *Bătălie în marș* construit multiplan cu numeroase întoarceri în timp ale acțiunii, cu unele linii paralele, cu altele care se întretaie, devine un fel de imagine de sinteză a societății sovietice în anii din urmă, care cuprinde deopotrivă și lumea orașului și pe cea a satului, viața muncitorilor, a țăranilor și a intelectualilor. Deși nu totdeauna armonios încheat și echilibrat în diversele sale ramificații, romanul se impune însă printr-o anumită pulsație de viață, prin acel adevăr istoric și psihologic care-l însușește.

Acest adevăr, autoarea l-a urmărit și cînd a fost vorba de relațiile dintre Tina și Bahirev și de conflictul dintre Bahirev și Valgan. Și iarăși ar trebui să spunem că problemele ca atare asupra cărora se oprișe Galina Nikolaeva, nu erau noi pentru literatura sovietică a vremii. Și Antonina Koptiaeva abordase în romanul său *Ivan Ivanovici* o problemă similară cu cea care-i preocupă pe Tina și Bahirev. Conflicte asemănătoare cu cel care se naște între Valgan și Bahirev găsim și la Ovecikin, în ciclurile sale de reportaje-nuvele, *Într-un raion*, *O primăvară buclucășă*, și în romanul lui Daniil Granin, *Căutătorii*. Și totuși, prezența *Bătăliei în marș* în rîndul acestor opere a fost înregistrată ca o apariție inovatoare. Într-adevăr, romanciera a știut să găsească aspecte noi ale problemelor, unghiuri noi sub care să ne înfățișeze acest conflict foarte caracteristic pentru societatea sovietică din zilele noastre, conflictul între cei care caută, merg înainte și cei ce

persistă pe pozițiile trecutului, apărînd mentalități și concepții învechite. În acest conflict, Tina și Bahirev nu sînt adversari. Adversarul lui Bahirev e Valgan. Tina e aliata inginerului Bahirev, tovarășul lui de muncă și luptă, sprijinul și ajutorul lui. În această înțelegere, comuniune de idei și idealuri, de țeluri, este partea cea mai frumoasă a iubirii dintre Tina și Bahirev. De altfel, iubirea lor se naște din înțelegere sufletească și pe temeiul ei se întărește și devine un sentiment puternic, integru, evitînd superficialitatea imorală a unei simple aventuri. De fapt, amîndoi înțeleg pentru prima oară ce frumoasă este iubirea care devine contopire spirituală. O înțelege Tina care nu cunoscuse pînă atunci o adevărată dragoste, o înțelege Bahirev, care luase drept dragoste deprinderea unei căsnicii liniștite. Sentimentul nou, atotcuprinzător și atît de luminos pe care-l trăiesc îi face mai puternici, mai îndrăzneți în viață și muncă. Dar tocmai pentru că Tina și Bahirev sînt doi oameni cinstiți, acestui sentiment îi este sortit un sfîrșit apropiat și dureros.

Conflictul dintre Bahirev și Valgan ar părea să reediteze la prima vedere conflictul frecvent întîlnit la un moment dat, dintre un director cu metode învechite (sau eventual președinte de colhoz) și un subaltern care caută să promoveze principii noi în muncă. Deci o problemă privind modul de a conduce, de a organiza munca, privind relațiile dintre conducător și colectiv. Dar în realitate Valgan nu este o repetare șablonardă a lui Borzov sau Potapenko. Și dacă ar fi să-i căutăm o rudă între personajele de acest gen create de literatura sovietică ar trebui să ne gîndim la Listopad din romanul Verei Panova *Krujiliha*. Listopad ne este înfățișat însă numai în atmosfera încordată a anilor de război, cînd metodele sale aspre de conducere, « nedemocratismul » său, atitudinea sa de indiferență față de oamenii din jur puteau fi trecute cu vederea de dragul rezultatelor în muncă pe care el reușea să le obțină. În timpul războiului, Valgan se afirmase prin aceleași metode ca ale lui Listopad și tocmai în acești ani își cucerise prestigiul de conducător priceput. Dar această perioadă este dată în roman ca un fel de « preistorie » a evoluției lui Valgan, de natură să ne explice anumite trăsături ale chipului lui. Activitatea pe care Valgan o desfășoară în fața ochilor noștri se situează într-o altă epocă decît cea a lui Listopad. Iar această epocă prin tot spiritul ei, prin toată atmosfera ei, nu mai este prielnică pentru conducători ca Valgan sau Listopad. De aceea Valgan simte cum îi fuge terenul de sub picioare și de aceea în cele din urmă el se vede demascată. Nimeni nu contestă experiența lui Valgan, pricepera lui într-o serie de probleme, energia, într-un anumit fel devotamentul față de uzină. Dar aroganța lui, încrederea prea mare în propria lui părere, indiferența sau chiar disprețul față de opiniile colectivului, preocuparea pentru succesul propriu și dezinteresul pentru problemele și nevoile masei de muncitori, tot acest stil de a conduce trezește nemulțumirea și determină în cele din urmă eșecul lui Valgan.

Nici Bahirev nu este un erou ideal, înzestrat numai cu trăsături pozitive. Dar Bahirev, chiar atunci cînd greșește, cînd ia măsuri pripite, este însuflețit de dorința de a veni în ajutorul colectivului, de a găsi și afirma adevărul, de a-l spune oamenilor, chiar dacă aceasta ar însemna vremelnice renunțări la succesele cu care ei erau deprinși

de ani de zile. Atitudinea muncitorilor la ședința activului de partid este cea mai bună confirmare a justetei drumului pe care merge Bahirev.

Eroul romanului este departe de a fi un personaj idealizat. Bahirev e mai curînd un « caracter dificil », pe care l-am putea asemui într-o anumită măsură cu Platonov din piesa lui Stein *Oceanul*. Și ca și Platonov, Bahirev nu cucerește simpatia cititorului sau stima celor cu care lucrează prin afabilitate, prin cuvinte frumoase, ci prin străduința sa continuă de a merge înainte.

Ultima scriere a Galinei Nikolaeva, apărută cu puțin timp înainte de moartea prematură a romancierei, ne-a făcut cunoscută și o latură a talentului său mai puțin evidentă în operele anterioare. *Povestirile bătrinei Vasilisa* relevă reale calități de povestitor în stil popular. Reeditînd instructiva experiențe stilistice ale lui Leskov în folosirea bogată a limbajului popular, în jocul subtil de expresii populare, zicători, proverbe, Galina Nikolaeva zugrăvește cu mult umor figura interesantă și plină de pitoresc a unei femei bătrîne, înzestrată cu bunul simț și înțelepciunea omului din popor. Baba Vasilisa nu este însă o bunicuță sfătoasă, amintirea vie a unor vremi trecute. Sufletul și mintea ei sînt deschise spre tot ceea ce viața aduce nou și minunat. Iar poveștile ei atît de colorate, de pitorești, istorisesc despre minunățiile zilelor noastre, despre zborurile cosmice și proiectele îndrăznețe de a construi tipuri noi de avioane fără aripi, dar mai ales despre oamenii care știu să făptuiască altele lucruri minunate. Unor astfel de oameni îndrăzneți le-a închinat Galina Nikolaeva talentul său.

Talentul

Astăzi, basmul e cu mult în urma întâmplărilor ce se petrec, de aceea, deși sînt bunică, eu nu povestesc basme. În schimb, știu o sută de povești cu minuni adevărate și toate s-au petrecut întocmai. Minunile sînt felurite.

M-am măritat la 16 ani și de îndată s-au pornit copiii — anul și copilul! Ce-ți trebuie atîția plozi? — mă întreba cîte cineva. Eu rideam:

— Unde-i baltă, trebuie să fie și pește.

Serile li potriveam pe fiecare la locul său și plecam cu Timoșa pe la șezători. Cînd ești tînăr, îți fierbe singele în vine, iar eu de-abia trecusem de 20 de ani. Într-o seară, însă, vine cineva în fugă să ne cheme: o fetiță din vecini îl scăpase din brațe pe Geraska al meu și-i vătămase un picior.

Crescuse pînă atunci băiețelul legat ca un brăduț, ager ca un țipar și iată-l dintr-odată Gheraska-Rostogolul. Dureri prea mari nu avea, dar de umblat nu putea să umble.

Ne-am zbuclumiat și eu și Timoșa: de la șezătoarea noastră se trăgea necazul băiatului. Din muștrarea de cuget, din părerea asta de rău, s-au iscat apoi toate.

Celorlalți copii le dădeam laptele, lui Gherocika — smîntîna. Eram cu toții ca un singur suflet. Copiii vedeau că și Timoșa și eu nu mai știm ce să facem cînd e vorba de Ghera și s-au luat și ei după mama și după tatăl lor. Cei mai mari îl dădăceau, cei mici îl slugăreau. Și creștea odorul nostru voinic, cu chipul alb, și ochi galeși ca de fată.

Pînă pe la 12 ani, și mie și lui taică-său, ne creștea inima văzîndu-l, pe urmă am încenut că ne luăm seama. I se părea băiatului nostru că nu numai noi, ci lumea întreagă li este datoare cu ceva. Piciorul i se vindecase, putea umbla ori și cît, dar el tot pe ceilalți îi alerga. Se războia cu halterele, iar pe cei mici îi strunea:

— Marș sub pat, aduceți-mi papucii.

Se culca după masă și-i dădea poruncă lui Sergunka:

— Stai lîngă mine să alungi muștele!

Nimeni și nimic nu-i intra în voie! Ba îi era cald, ba îi era rece.

Vedea și Timoșa, vedeam și eu: piciorul i l-am dres și năravul i l-am stricat. Dar nici să-l ocărăsc nu-mi venea: noi eram vinovați de toate.

Băiatul avea o minte din-cale-afară de ascuțită. Nici nu învățase bine să vorbească și luase toate zicalele mele. Când a început să umble la școală, abia de-și arunca ochii pe carte și totul îi intra parcă de la sine în cap. Din toți cei unsprezece copii ai mei, el era cel mai isteț. După școala din sat, l-am trimis la centrul raional, la Matvei, să termine zece clase.

Vin eu odată la școală să-l văd, și profesoara îmi arată un caiet. Până la jumătate, problema era rezolvată, iar la sfârșit scria: «ș.a.m.d.»

Îl întreb:

— Asta ce mai e, «ș.a.m.d.»?

El înalță din sprincene și-și întoarse spre mine ochii albaștri, galeși.

— «Și așa mai departe» — mă luminează. — Ce-a fost mai greu am biruit. Mai departe nu-mi trebuie. De aia, am scris «ș.a.m.d.» Și cu cât creștea, cu atât mai mulți «ș.a.m.d.» găseai la el.

A venit acasă în vacanță, a început să adune plante din acelea de vindecă bolile. Două săptămâni n-a ieșit din pădure, după două săptămâni văd că stă lungit în grădină, sub un măr.

— Cunosc acum toate buruienile, mai dihai ca un spițer. Mi s-a urit.

S-a apucat să meșterească un aparat năzdrăvan, și i-a izbutit: cinci minute am ascultat un glas din depărtare. Asta a fost tot. Pe urmă, toate bucățile le-a risipit și iar s-a lungit sub măr.

Se întindea lenea la soare, de lingoare. Se prăpădea flăcăul, nu alta, de atîta căscat.

Taică-său îl lua ba cu blîndețe, ba cu asprime — de amenințări nu se temea, de mîngîieri se lipsea.

Mă plîngeam eu uneori bărbatului:

— Ce mai pierde-vară crește băiatul ăsta! Să faci copilul și să-i dai de mîncare nu-i de ajuns, părinte e cel care-i dă minte. Dar parcă ăsta vrea să învețe ceva de la noi?

Timoșa ridică din umeri.

— Nu l-am învățat cînd mergea încă de-a-bușilea, darmita acum cînd s-a făcut cît ditamai ușa.

Pe la 17 ani, crescuse mai înalt decît toți băieții din sat. Mijlocul ca tras prin inel, umerii lați, capul semeț ca la un mînz năbădăios. Are privirea mijită, nu binevoiește să-și arate ochii galeși. Sprincenele sînt stufoase — bătute, sprinceana stîngă mai căzută, cea dreaptă mai înălțată. Se învățase să vorbească din sprincene cu oamenii. Pentru frați și surori n-avea nici o vorbă, din sprinceană le dădea porunci: dă-mi, adă-mi — ia de aici! Se mai și mînia dacă nu-i deslușeai imediat dorința.

Se apuca ba de una, ba de alta: toate drumurile îi erau deschise. Băiat deștept, unde mai pui că era și fiul președintelui gospodăriei fruntașe din gubernie; ca să se grozăvească, lucrase și vreo jumătate de an în mină. Îi dăduseră de acolo o caracterizare, o grozăvie. Gheraska știa să arate ce poate. Dar mai mult de jumătate de an n-a stat nici în mină.

Toate drumurile îi sînt deschise și nici unul nu-i pe măsura lui. Într-un an, de două meserii s-a apucat și de amîndouă s-a lăsat.

S-a înscris la institutul de medicină — nu i-au plăcut hoiturile. Cică mirosea urît! Hai să se facă artist — s-a lăsat păgubaș! Nu e treabă serioasă.

S-a înscris la institutul de avioane. Pe ăsta l-a terminat. S-a dus în sud, la o uzină și mi-a venit și mie timpul să mă minunez: nu mai știau ăia de acolo cum să se laude cu el. Chiar și într-un ziar s-a pomenit de Gherasim: « O propunere prețioasă a făcut inginerul Dobrinin, fiul cunoscutului președinte al gospodăriei, căzut eroic ».

Trecură cîțiva ani și aflu că Ghera i-a întrecut pe toți. La treizeci de ani era director de uzină și se înșurase cu o mîndrețe de femeie, mai dihai ca o artistă.

II.

M-am pregătit eu, și hai să merg să-l văd pe Ghera, să mă bucur și eu de el.

Cobor din vagon și ce să vezi? Pe peron, o femeie așa de chipeșă că nu numai călătorii, dar pînă și hamalii își întorc ochii după ea și încremenesc locului cu geamantanele în mînă. Subțire, înaltă, sveltă, strînsă într-o rochie neagră. Căpșorul pare acoperit cu lac negru, ochii sînt mari, tot negri și ei, parcă-s de pluș. De unde s-o fi ivit domnița asta, mă gîndesc eu, adevărată regină? Deodată, alături de ea apare și Gherasim al meu. Umerii îi sînt și mai largi mijlocul și mai subțire, sprîncenele și mai stufoase, gata să-i ascundă, ochii, părul blond, buclat. Merg parcă ar fi Marte și Venus, doar că îmbrăcați în portul de azi. Alături de ei, un ogar. Picioare înalte, botul ascuțit, slab de-i poți număra coastele.

Oamenii se uită după ei și-și spun:

— Care dintre ei o fi cel mai de rasă?

Se apropiară de mine. Ghera îmi spune:

— Soția mea Iia. Cîinele — Julietta.

Locuiesc într-o vilă cu etaj. Și în fiecare zi au un cîrd de musafiri, coctaille și dînțuială.

Mult zgomot și nici-o vorbă mai de doamne-ajută. Pe Ghera al meu îl ridică în slăvi, e și dăruit, și deștept și așa și pe dincolo. Iar el ascultă cu luare-aminte de parcă n-ar ști că la masa cui stai, pe acela îl lauzi.

Soția lui, Iia, e frumoasă, nimic de zis. Dar ia să-i iei seama mai bine! Ia să privești mai bine la ea. Cu primul bărbat nu s-a potrivit la fire, s-au despărțit. Pe al doilea l-a lăsat ea: nu era bogat, nu era vestit. Al treilea, și bogat și vestit, a lăsat-o el.

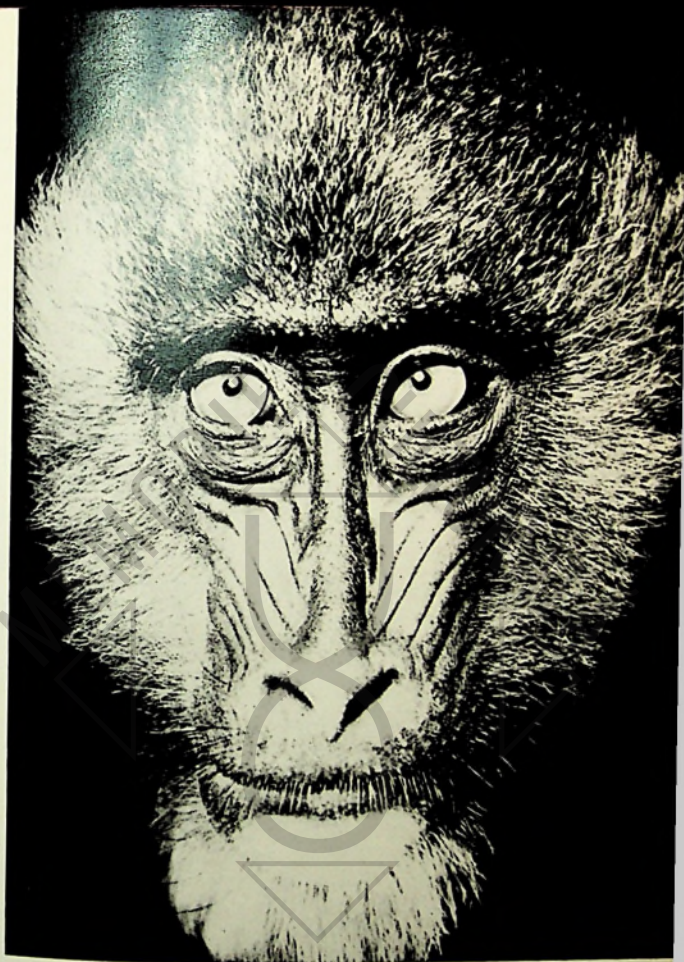
Cu asemenea frumusețe, să nu-ți găsești ursita atîția ani nu-i a bună. Pe dinafară măr frumos, pe dinăuntru găunos. Pînă la amiază nu se dă jos din pat, e bolnavă săraca: ziua nu-i e somn, noaptea nu-i e foame.

La amiază se mută din pat pe divan și începe să se stropșească la croitorese și la cafeze. Și tot așa pînă seara. Tot ca și gîscanul: inimă mică, dar ficat mare.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România





III

- I. PUI DE VIDRĂ, fotografie de Ion Miclea
- II. FĂRĂ TITLU, fotografie de Raghu-Nath-Rai (India)
- III. TÎNĂRUL MANDRIL, fotografie de Friedrich Mikula (Austria)
- IV. COCOR AURIL, fotografie de Ion Miclea



Seara, cum sosesc musafirii, nu mai are nimic. Du-te-vino de la unul la altul, se răsucește, se învîrtește — o gazdă dintre cele mai bune.

Dar cum de și-a pus Rostogolul ochii pe una ca ea? Sau o fi greșit ulița, și-o fi nimerit în altă casă...

Mulți se învîrteau în jurul lor, dar mai cu seamă contabilul uzinei. Așa și pe lingă mine se gudura. Plecat, smerit dar cu lucruri viclene în ochi. De cote te uita la el pricepi că-i unul din cei care te linge din față, iar din spate te înhață.

Eu îl repezeam:

— Piei din fața mea, periuță.

El rîdea:

— Oricine, Vasilisa Vlasovna, pînă să ajungă să se țină pe două picioare se tirăște în patru labe.

Cînd auzi așa ceva, scuiți și mai bine te duci în grădină cu Șchiletka,¹ așa am botezat-o eu, Șchiletka, pe stîrpitura de Julietta. Stăteam cu Șchiletka în grădină pînă la miezul nopții, numai că nu urlam la lună!

Nu departe de casa lor, în cartierul muncitoresc am cunoscut un bătrîn, lăcătuș. M-am hotărît cu să vorbesc cu el în taină.

— Ce face al meu — îl întreb — la uzină?

Omul, pe loc, își ferește privirea...

— Cît a fost adjunct, altul mai bun ca el nu era.

— O iei pe ocolite, moșule! Cînd îl ții în friu și calu-i deștept. Tu să-mi spui cum conduce acum?

Oricît a scăldat-o bătrînul, eu tot am priceput. Conduce Rostogolul meu ca ursul în pădure: îndoiaie ramura, nici nu bagă de seamă, o frînge, nici că-i pasă.

...Să te faci din adjunct director, nu-i mirare. Dar uite că el tot și-a pierdut capul.

Atîta i-am spus bătrînului cînd ne-am despărțit:

— Nu eu am sădit buruiana, a crescut, blestemata, singură.

III.

Văd eu că Rostogolul s-a făcut deștept, dar nici prostia n-a lepădat-o.

Am început să-l iau la rost:

— Ți-ai luat-o în cap și-o să te lovești de pragul de sus. Cine ți-a dat ție palatul ăsta?

El, ca să-mi închidă gura:

— Trei cartiere muncitorești am construit...

— Din bătrîni e o vorbă: «Dă-mi vrabia statului să-i port de grijă, că pe lingă ea îmi cresc și cîrdul meu de gîște».

El mormăia a lehamite:

— Te-am chemat mamă aici, să trăiești în tihnă, fără grijă. Și tu? Tu n-ai astîmpăr și nici pe mine nu mă lași să trăiesc. Eu nu-s hoț.

¹ Diminutiv de la șchilet, forma populară pentru schelet.

— Fură nu numai hoțul, ci și cel care-l lasă pe hoț să fure.
— Da' pricepe odată: casa asta nu-i a mea, e a uzinei. Și adjuncții mei, și contabilul șef, au case la fel.

— Periuța, adică? Se întâmplă și așa că o mină spală pe alta și amîndouă sînt albe.

El făcu o mișcare a lehamite și ca să scape de mine trecu în altă odaie. Eu, după el.

— Of, tare mă tem că l-ai pus pe lup păstor, pe vulpe păsărar, și pe porc grădinar.

El cearcă să mă oprească, dar eu nu mă las.

— Și cocktailurile alea, tot de la uzină sînt? Nu cumva ți-au crescut mîinile prea lungi?

— Mîinile, zice el, sînt pe măsura staturii mele! Și ce te-ai pornit așa cu toată artileria împotriva mea? Eu făptuiesc acolo lucruri mari, iar tu stai aici și-mi numeri paharele. Astea-s fleacuri...

— Vezi, fiule să nu se adune prea multe fleacuri de astea.

Parcă i-am prorocit! Au început să-l cheme pe băiat ba la comitetul de partid, ba la raion. Au ajuns lucrurile pînă la comitetul regional. Îl apucaseră pe motan de unde-i venea cel mai puțin bine. Vedeam că se strîng nori de furtună deasupra capului lui, iar mie mi-era milă, dar, să spun drept mă și bucuram!

Pe oaspeți parcă-i luase apa. Fiul meu umbla cu fruntea înainte, ca un berbec, cu sprîncenele zburlite, mîniat că nici măcar Periuța nu mai dădea pe la el. N-am mai putut să tac:

— E de mirare că porcul are rit? Se vede ce soi de oameni ai în jurul tău: cit au mîncat și au băut te-au găsit frumos, după ce-au mîncat și-au băut tot — rămîi, vere, sănătos!

El de colo:

— Tu nu ești mamă, ești o urzică! — Începu să umble încoace și încolo învălmășindu-și părul. Eu — spuse — nu mă las! Vedem noi care pe care.

Și scăpă Gherasim al meu. S-a ales cu o muștrare și i-au poruncit să lase palatul pentru maternitate. Se întoarse acasă fălos ca un șoim, strigă din prag:

— Ei, mamă! Nu mă privi pieziș, uită-te de-a dreptul. Casa o dau! Nu-mi pare rău.

Seara, iarăși musafiri. Periuța, bineînțeles, și el. Mai întîi, Ghera era cît pe ci să-l ia în pumni. Vulpea șireată are însă trei vizuini. A început cu scandal și nici n-am băgat de seamă cînd s-a pornit pe petrecere. Mai de necaz, mai de haz, casa s-a umplut de fum și de zarvă. Necazul l-au pus de-o parte, și l-au făcut uitat. Ghera închină un pahar: viața, zice el, nu face doi bani, mintea vine cu timpul, și totuși să bem pentru ea...

Și începu să se fălească ce cap are el. Mi-am ieșit din fire:

— Cap ai, minte ce-ți mai trebuie?

Iar el dînd cu pumnul în masă:

— Mi s-a făcut, mamă, lehamite de tine ca de-o piază rea.

A doua zi am plecat. Și cum am plecat, iar m-a prins grija de băiat.

Întotdeauna a fost așa; cum nu-l văd, cum mă doare sufletul — cum îl văd, îmi vine să mă tot duc.

O jumătate de an m-am ținut tare: o dată măcar nu i-am scris și nici el mie. După o jumătate de an îl chem la telefon. Am găsit eu o pricină. Îi spun repede ce am de spus și-l întreb:

— Ce-ți face soția, Iia? Ce face Șchiletka?

— I-am făcut vînt, zice.

— Cui i-ai făcut vînt? Șchiletkăi?

— De ce Șchiletkăi? Șchiletka e un cîine de treabă. Soției, Iiei, i-am făcut vînt.

Curînd mă vestește: mă însor iar! După vreun an și jumătate, aud că iar l-a apucat vechea boală de picior și că pleacă de la uzină, iese la pensie, cică pe motive de boală, dar de fapt împins de noua lui nevastă. Iarăși, mă gîndesc, au început «ș-a-m-d-urile» lui Gheraska.

Un cal negru, oricît l-ai spăla nu-l poți face alb.

Fără să-i spun nimic, am zburat într-acolo, ca să văd eu cu ochii mei adevărul gol-goluț.

IV.

Omul săvîrșește în viața lui trei fapte năzdrăvane: cînd se naște, cînd se însoară și cînd moare.

Cînd mi-a deschis ușa noua nevastă a Rostogolului, mărunță, stearsă, într-o rochiță de stambă, am înlemnit în prag.

Cum de-a luat boierul meu, ba încă după domnița aceea, o fetișcană așa de simplă? Iar el mi-o mai și recomandă:

— Asta-i Lialka. A fost Lialka — dactilografă, acum e Lialka — nevastă. Dacă vreau o pun pe masă, dacă vreau o țin sub masă. Ea rîde.

Fetișoara e ca de păpușă. Numai că păpușile-s buclate, iar ea-i slăbuță. Născu-i subțire, ochii — doi năsturași, se uită la tine fără să clipească. Părul cîrlionțat ca la miei, obrații rumeni de parcă ar fi vopsiți. Cu un cuvînt — Lialka¹. Altfel nici n-o poți numi. Și-a și făcut doi băieți-gemeni, ce-și zgîlesc ochii tot ca niște năsturași. Am făcut cunoștință cu nora, mi-am mîngîiat nepoțelii și-l iau pe Rostogol:

— Ești tare bolnav?

— Nu, nu prea. Țidulă mi-au dat totuși.

— De ce-ai plecat de la uzină? Iar ai început cu «ș.a.m.d.»?

Lialka îi ține parte:

— Îi e greu, prea se obosește.

— E limpede, zic eu — umblă gîsca prin apă, săraca, s-a udat la picioare și a răcit la cap.

Credeam că Ghera o să se supere, dar el rîde și întreabă:

— Mamă, spune-mi, cui îi e mai ușor: păsării să zboare sau peștei să înoate?

— Ce mai întrebî? Păsării!

— Ba să vezi că nu! Pasărea dacă obosește se oprește și se odihnește. Dar peștele... peștele înoată cît trăiește, fără să bage măcar de seamă. M-am gîndit să construiesc un avion în felul peștelui. Fără aripi, fără elice.

¹ În rusește — păpușică.

Lialka, și ea:

— Noapte de noapte lucrează la el. Și deodată a venit boala... Ne-a părut chiar bine. Un an întreg poate să facă ce vrea.

— Și din ce o să trăiți toți patru? — întreb eu.

Lialka râde:

— Pe băieți îi trimit la creșă, eu îmi iau un serviciu. Sint dactilografă și stenografă. Știu două limbi străine, trag toți de mine să mă angajeze.

— Ești cam firavă, nu poți tu da de mâncare și ursului și ursuleților.

Iar râde femeiușca.

— Ba să vedeți că am să pot.

Al meu zice și el:

— Piinea și apa e mîncarea voinicilor. Pentru piine și apă o să cîștige ea, Lialka.

Le mai spun:

— O să vi se ia casa.

Femeiușca râde într-una, înțelege-te cu ea dacă poți.

— Patru camere n-o să ne lase, dar două tot o să avem. Eu sint ca salcia — dă-i un pumn de nisip și se prinde oriunde. Numai să fiu lingă Ghera.

Sau, îmi zic eu, e nătăfleață rău, sau e atît de isteată că eu nu-i pot pătrunde deșteptăciunea.

Un singur lucru am priceput însă: s-a săturat pierde-vară al meu să meargă zi de zi la slujbă. Cunosce eu cîntecul ăsta vechi... Înainte puneam hamul pe frații și pe surorile lui, acum a găsit-o pe prostuța asta.

Și s-a luminat pentru mine și secretul înșurătorii Rostogolului. Pe spinarea uneia ca Lia nu poți trăi: aia ți se așază ea pe grumaz și nu se mai dă jos. Găgăuța asta de Lialka o să-l țină însă ca într-o cloitoare.

M-am întristat. Bărbatul își mijeia ochii. Numai Lialka lui, cînd nu cînta, fluiera, cînd nu fluiera, îngîna. Sau cînd băga de seamă neliinștea mea, zimbea doar.

Un singur lucru mă îmbia la ea pe-atunci: zimbetul. Zimbea deschis și copilărește, dar în colțurile gurii se ascundea ceva. O fi fost tristețe, o fi fost răbdare? Nici nu puteai desluși, nici nu puteai spune ce-i. Dar cum zimbea, cum i se schimba chipul. Nu era zimbet de păpușă zimbetul ei.

Suride și-mi spune în taină:

— Nu fii îngrijorată mamă. O să fie bine. La noapte, o să-ți arăt ceva.

Am adormit devreme, iar la două noaptea mă trezesc și văd: Lialka, în pijama, stă aplecată deasupra mea cu degetul la gură:

— Ssst... Haide. Să nu ne audă.

Ne furișăm prin coridor către biroul lui Ghera. Ușa e dată în lături, pe masă hirtii, tot felul de scule de desen, iar la masă — Gheraska al meu. Nu știu ce face: desenează, socotește, dar vorbește singur, cîntă fără cuvinte, încetîșor, și bate măsura cu piciorul. Te pufnește risul nu alta! Eu cît pe-aci să nu mă pot stăpîni. Iar Lialka îmi șoptește:

— Uită-te la el, ce față are.

Chipul lui era ca al unui om bun, după ce a băut un pahar. Sprincenele nu-i mai erau încruntate și în ochii albaștri licărea o căutătură copilăroasă. Cutele feței i se îndulciseră. Pe buze îi stăruia un zîmbet.

Și iarăși mi-a venit să rîd, — cu rîsul m-am născut, cu rîsul am să mor! M-am uitat însă la chipul ei, al Lialkăi, și m-am oprit.

Mi-aduc aminte, eram o fetișcană cînd m-am dus pentru prima oară la mare. Mă trezesc dimineața: de pe podea urcau tremurînd spre tavan valuri-valuri de lumină aurie. Marea nu se vedea, nu se auzea, dar numai după valurile acestea aurii de soare am simțit: e aici, lîngă mine! Am întors capul spre geam și am scos un strigăt: uriașă, nemișcată, și-n fiecare strop o rază de soare.

Privind chipul Lialkăi, nu știu de ce, mi-am amintit de dimineața aceea.

Iar ea se uită la Gherasim și zîmbetul ba i se aprinde, ba pălește, ochii ba îi lucesc, ba se întunecă. Chipul îi tremură luminat de ceva tainic: de ceva ce nu poți vedea și nu poți auzi, deși-i aici lîngă tine.

Nu m-am mai putut uita la ea. M-am dus și m-am culcat, ea a venit după mine, s-a așezat pe marginea patului și mi-a spus în șoaptă:

— Ai văzut, mamă? Așa arată Ghera cînd stă lîngă avionul său! O singură dată l-am mai văzut la fel: la maternitate, cînd i-a luat în brațe pe băieți.

Eu, însă, fața lui nici n-o prea luasem în seamă! Chipul ei, al Lialkăi, îmi ținuse privirea. M-a minunat Lialka, atît. Pe feciorul meu îl știam eu și nu de ieri, de azi. Doar eu l-am născut.

O să pună șeaua pe nevestica asta neștiutoare și o să înceapă ca altădată să dea în bobi dimineața ce să facă toată ziua: să șadă pe scaun, să stea în picioare, sau să se lungească.

Cum a ieșit din leagăn, așa o să intre și în groapă.

Am plecat de la ei cu inima grea.

V

Ne-am întîlnit iarăși în timpul războiului cînd încercam să ajung din Sud acasă, la Serioja care fusese rănit. După ce am trecut marea, am luat trenul. Trebuia mai apoi să-l schimb. Așteptînd legătura m-am oprit o zi și o noapte la Ghera. Locuiau acum în cartierul muncitoresc, în două cămăruțe. Cînd am sosit la ei, abia se crăpa de ziuă — mîncarea era însă pe foc în bucătărie, în antreu erau rufe întinse, iar Lialka cu o stenogramă în față ciocănea la mașina de scris. Nici urmă din culoarea ei de păpușă, din frăgezimea și veselie ei. Mîinile și picioarele — ca niște crenguțe de salcie. Trebuia să nască curînd. Numai zîmbetul și ochii — năsturașii, i-au rămas aceiași ca înainte. Nici n-am apucat să schimbăm două vorbe că ea și-a adunat hîrțile, a îmbrăcat copiii — să-i ducă la grădiniță. Eu nu mă mai gîndeam la nimic altceva decît la nenorocirea lui Serioja, și nu mi-a trecut prin cap să-l întreb pe Ghera ce-i mai face pește-le-avion.

El singur a deschis vorba:

— Ai venit într-o zi mare. De cinci ori mi-au discutat construcția. Astăzi, trebuie s-o ia în discuție o comisie specială cu reprezentanți de la Moscova. Ori pe scut, ori sub scut...

Umbla tăcut de colo pînă colo și după chipul lui mi-am dat seama că-i tare îngrijorat.

Seara se întoarse și, fără o vorbă, se duse în camera sa. Mă uit prin ușă, îl văd că trage mînios linii peste toate proiectele. Le face bucăți, și-mi spune:

— Au ris de mine, mamă. E război — mi-au spus — și ție îți arde de joacă... Așa-i cînd te iei după copii, dai și tu în mintea lor.

După nevestă-sa, adică. Îi știam de mic năravul ăsta — să dea vina pe altcineva cînd nu-i izbutea ceva.

— Ei, băiete — îi spun eu — ai un car de minte, dar îți mai lipsește un dram.

De ciudă, începu să calce în picioare hîrțiile, și-i strigă portăresei:

— Du-le la gunoi, să nu le mai văd în ochi!

Se pregăti să plece la uzină și în prag se-ntoarse spre mine:

— Nu mă așteptați la noapte.

Seara, cînd se întunecase, s-a înapoiat Lialka cu copiii. Aflase totul la telefon și mă întrebă doar atît:

— Unde sînt proiectele?

— La gunoi...

N-am apucat s-o lămuresc ce și cum, cînd a început să urle sirena. M-a luat noră-mea, m-a dus și m-a lăsat cu copiii în adăpost, iar ea s-a făcut nevăzută. Stau eu acolo și aud pe cineva că spune:

— O femeie nebună noaptea stă sub ploaia de bombe și cotrobăiește în lada cu gunoi.

Am plecat s-o caut.

Era iarnă. Viscoalea. În depărtare, din întuneric, se ridicau flăcări — de partea cealaltă a rîului izbucnise focul. Bombele vijlie, cînd mai aproape, cînd mai departe. Reflectoarele cotrobăie cerul, pe pămîntul înghețat, în curtea pustie, se învîrtește zăpada. Deodată, într-un ungher, pîlpîi o clipă o lumină albăstră. Bijbiind în întuneric, pornesc într-acolo. Văd o mogîldeată. Ea e. Ghemuită lîngă ladă, culege din gunoi hîrțiile lipite, înghețate. Și gîfîie, și suflă anevoie — îi e greu, cu burta mare.

— Poate naști aici în gunoi! — îi spun eu. Haidem!

Ea nici că se clinteste.

După încetarea alarmei ne-am întors acasă. Pe mine și pe copii ne trimite la culcare, iar ea își face de lucru cu hîrțiile: le curăță cu o clrpă, le lipește bucată cu bucată, le usucă la sobă, le calcă cu fierul și mă tot roagă:

— Să nu-i spui lui Ghera nimic. De necaz, e în stare să ne sîfîșie, și pe noi, nu numai hîrțiile.

Noaptea o văd iar că-și încinge paltonul peste pîntec.

— Lipsește hîrtia cea mai importantă... calculele...

Și iar o pornește, în noaptea neagră afară la gunoi. Altă dată, aș fi stat de vorbă cu ea, atunci însă nu mă mișca nimic: numai nenorocirea lui Serioja îmi era în minte.

A mai trecut vreo jumătate de an. Mă uit eu într-o zi pe geam — o femeie — imediat îți dădeai seama că era o refugiată, pe atunci umblau multe ca ea. Jerpelită, abia își mai țirise picioarele. Un copil în brațe, doi o țin de fustă. În spinare, învelit într-o pînă de sac, ceva rotund, lunguieț, ca o țeavă de pușcă sau o gură de tun.

Nu i-aș fi recunoscut dacă n-aș fi văzut ochii copiilor... Cum am zărit cei patru năsturași negri care priveau fără să clipească, numai că n-am zburat pînă la poartă.

Fuseseră evacuați din orașul lor. Ghera rămăsese în urmă cu uzina. Trenul lor fusese bombardat, halta ocupată de nemți. Două săptămîni, Lialka cu copiii s-au ascuns prin viroage. În a treia săptămîină, nemții au fost alungați.

M-am apucat să-i spāl pe oaspeții neașteptați. Nepoțelii — ca firul de iarbă sub brumă — căpșoarele abia li se țin pe gîtușul subțire, iar mama lor slăbise de-i puteai număra oasele sub pielea uscată, burta i se lipise de coaste, fața i se făcuse cît un pumn, ochii neobișnuit de mari. În buclele negre, șuvițe de păr alb. O spāl și abia mă țin să nu plîng. Ce face războiul — blestematul, din oameni.

...I-am îmbăiat dar n-am cu ce să-i îmbrac. Iau eu sacul, găsesc în el scutece pentru cel mic, pentru ceilalți doi cîte un schimb de rufe, pentru ea nici o cămășuță, nici o bluzuță. Între rufe, un pachet lunguieț, ca o țeavă de pușcă, legat cu trei ațe.

O întreb:

— Ce-i cu mitraliera asta? De ce-ai cărat-o după tine?

Își pleacă ochii mari, nu răspunde. Desfac eu pachetul, mă uit: un sul de hîrtii. A mai prins ea curaj, a fluturat din gene, i-a mîjit și un zîmbet:

— Astea sînt... proiectele acelea... Să nu rîzi, mamă. În ele e sufletul lui Ghera. Nimeni nu înțelege asta. Nici măcar el nu înțelege.

Fără să vreau, mi-a trecut prin gînd: «Niciodată n-a fost prea întrecagă la minte, iar cu războiul s-a scrîntit, se vede, cu totul. Hăinuțele copiilor le-a lepădat pe drum, în schimb cară niște hîrtii rupte, scoase din gunoi».

VI

S-au mai scurs ani. Se sărbătorise victoria. A trebuit, după neno-cirea Graniei, fiică mea, să plec din vechiul cuib, să găsesc pentru noi două o casă nouă, într-un loc nou.

Uzina lui Ghera se înapoiase din evacuare. Lialka plecase de mult la bărbatul ei. Pe acolo, meleagurile sînt calde, darnice, și m-am gîndit să-mi așez noul cuib lîngă ei, undeva în împrejurimi, sau la marginea orașului.

Pînă să găsesc, am tras la Ghera. Locuiau într-o casă a uzinei, cuviincios, liniștit. El muncea ca inginer, ea — era stenografă. Copiii aveau toți statura tatălui lor — înalți, cu umeri lați, iar mama lor, Lialka, se făcuse și mai mică. Umbla prin casă, fetișcană ochioasă, palidă, plîpîndă. Încheieturile degetelor i se umflaseră de atîta ciocănit la mașină. Oh, mult a mai plătit pentru Gherasim al meu!

A fost ca o floare și s-a ofilit cu totul. Și te întrebi: de unde atîta putere? De dimineața pînă seara e la slujbă, dar casa-i lună. Nici-odată nu spune un cuvînt aspru cuiva. E adevărat, ochii i s-au stins și a devenit tăcută — nu mai fluieră, nu mai cîntă. A uitat să mai ridă în hohote voioase, rareori mai zîmbește doar, dar nici zîmbetul nu mai e cel de odinioară. Înainte, în zîmbetul ei era un car de veselie și doar un strop de tristețe. Acum, dimpotrivă. Nu e vesel zîmbetul ei. Numai în colțurile gurii s-a pitit veselia, parcă stă să zboare — dar nu zboară, stă să plece — dar nu pleacă. Abia pîlpîie, și parcă așteaptă ceva.

Copiii cresc nealintăți, doar Rostogolul meu e mai rău ca un copil mic. Cît e acasă, îl auzi:

— Lialka, unde mi-e cravata? Pregătește-mi o cămașă. Unde mi-ai pus hîrțiile? Adu-mi amiute să dau telefon la direcție.

Și măcar de-ar băga de seamă cum se învîrtește ea pe lîngă el. Rar de tot, cînd îi iese vreo plăcintă tare gustoasă, o bate pe spate pe nevastă-sa și zice:

— Bun căluț — de e vale, de e deal, el tot trage.

Cu alte cuvinte, te-am lăudat, acum treci la ham. Dar ea și de atîta se bucură.

Rostogolul meu își face serviciul, nici prea bine nici prea rău. Nici rîvnă peste măsură, nici gînduri de mărire. Numai în familie domnește: pe cuptor și motanul e împărat.

«Ș.a.m.d.», «ș.a.m.d.» în tot ce face el... Năravul din fire n-are lecuire.

Rîgla de calcul zace pe dulap, înnegrită, plină de praf.

Sabia nefolosită ruginește...

VII

Într-o bună zi, sosește Gherasim acasă schimbat, mai să nu-l recunoști.

— Îți amintești, mamă, de avionul meu, peștele-avion? Se face o comisie specială care să cerceteze un principiu de felul acesta. Și-au adus aminte de mine. Sînt chemat la Moscova pentru discuții. Cu ce-am să mă duc? Arhivele uzinei au ars. Proiectele mele, eu cu mîna mea le-am rupt.

Umblă prin casă ținîndu-se cu mîinile de cap:

— Doi ani de muncă... și ce muncă!... Doi ani de muncă și de trudă, la lada cu gunoi...

Chiar atunci iese Lialka din cămară cu hîrțiile acelea. Credeți că fecioru-meu s-a bucurat? Mai întîi le-a împins cît colo.

— Ce-i cu gunoiul ăstă?!

Pe urmă și-a încruntat toată pădurea lui de sprîncene, și-a început să desfacă înversunat hîrțiile, să le cerceteze. Și deodată strigă la nevastă:

— Ce-i mai însemnat unde e?! Unde e hîrtia cu calculele?

Îi dă și hîrtia asta. Cifrele s-au mai șters, cerneala s-a întins. Se pot însă desluși. Începu să citească ca-n friguri.

Eu mă legasem tare mult de noră-mea, și-l mustrai pe băiat:

— Măcar în treacăt ai putea să spui și tu «mulțumesc». A scormonit prin gunoaie pentru hîrțiile tale, noaptea, sub bombe, borțoasă, ți le-a cărat peste linia frontului în spinare. Și tu...

Credeți că asculta ce-i spuneam? Și-a întors spre mine o privire rea. Adică, nu mă bate la cap. Și-a adunat hîrțiile și a plecat în camera lui. Cu ele în brațe a mai aruncat o privire colțoasă.

Aveam eu în tinerețe un ciine rău și prost. Îi dădeam cîte un os zdravăn cu carne, îl inhăța și-l ducea în vreun ungher îndepărtat. Îl ținea strîns între dinți și te mîrîia: încearcă numai să mi-l iei!

Întocmai ca Ghera-Rostogolul.

Mie, parcă-mi venea greu să mă uit în ochii neveste-sii, dar dînsa ștergîndu-i rigla îi lua apărarea:

— Și-a pierdut cumpătul, nu se aștepta.

Se inserase. Amuțise zarva de peste zi. Copiii adormiseră. Gherasim sta la masa de lucru, ca turnat în bronz. I-am adus mîncarea — nu s-a atins de ea.

Ne-am culcat și Lialka și eu. Noi două dormeam cu copiii în sufragerie, el în odaia de lucru. Mă trezesc eu noaptea. Ușa camerei lui e dată de perete, lăsînd să se reverse în odaia unde dormeam un val de lumină. Îl văd pe Gherasim al meu. Stă în genunchi în fața divanului pe care doarme soția sa și-i sărută mîinile. Nici măcar lei, domniței, nu i-a sărutat vreodată mîinile. Iar acum stă și mîngîie duos toate degetuțele ei umflate.

Iar ea își trece palma peste capul lui, îl învăluie cu lumina ochilor săi, ca o mamă pe pruncul ei, ca un om mare pe un copil. Ca o femeie pe bărbatul ei.

Aud șoapta lui:

— ...Lialuška... prietenul meu fără-de preț... soția mea.

Slavă domnului, mă gîndesc eu! Zece ani a trăit cu ea, trei copii i-a făcut, iar el, în cel de-al unsprezecelea an și-a dat seama că are soție!

În cîte un om, sufletul e ca focul din cremene: trebuie să te trudești și să te chinui ca să stîrnești flacăra. Lialka nu s-a trudit degeaba. Scînteia s-a dat la iveală.

Uneori, în viață un ceas e mai de preț ca un an. Pînă la război, nu erau nici combustibilul potrivit, nici materialele trebuincioase pentru aeroplanul lui Ghera, dar între timp, oamenii învățaseră să facă și una și alta.

Și cînd a venit vremea, Ghera a izbutit. Avionul și-l făurise fără aripi, dar în schimb lui parcă-i crescuseră aripile.

Se făcu aprig în muncă, iar cu oamenii blind. Își găsisese locul în viață, se găsisese pe sine. Trebuie să spun că la noua slujbă, tovarășii lui nu se aseamănă cu Periuță. Îl laudă pe Gherasim cînd trebuie, și-l mai iau și la rost cînd e nevoie. Fără prepeleci, nici căprița nu-i mai tare ca un pai, și acum omul se adunase, era altul.

Îl întreb:

— Ghera, n-o să începi iar cu «ș.a.m.d.», ca odinioară?

El ride.

— Scriam «ș.a.m.d.» după ce tot ce era mai greu rămînea în urmă. În munca noastră, însă, greul e mereu înainte!

Și cum jumătate din muncă și-o sfîrșise încă înainte de război și-a întrecut în unele privințe tovarășii și chiar și pe constructorii americani. L-au făcut general și laureat.

Cînd au sărbătorit izbînda, s-au adunat toți cei decorați în sala festivă. M-au luat și pe mine. Stau eu acolo, mă bucur, ascult discuțiile din jur. Unii îl întrebau pe Ghera al meu:

— Există «IAK», există «TU», voi de ce nu v-ați botezat avionul cu nici un nume?

Iar el răspunde glumind:

— Parcă nu se potrivește pentru o mașină atît de puternică numele de «Lialka». Iar alt nume n-am dreptul să-i dau.

De bucurie, Lialka se făcuse mai albă ca peretele, numai ochii — doi năsturași negri, priveau fără să clipească. Își plimba în neștre degetele umflate la încheieturi pe rochia nouă din mătase albastră.

Unele femei șușotesc între ele: Lialka, soția lui? Da' ce-o fi găsinđ la ea? Nu-i nici tinăra. E ștearsă. Frumoasă nu-i. Rochia de pe ea e demodată. Nu știe să lege două vorbe. Pe cînd el, ce voinic! Și chipeș! Și talentat!

Iar eu ascult și mă gîndesc: al cui talent o fi mai mult în aeroplanul cel nou — al lui sau al ei?...

VIII

Se știe că sînt felurite daruri: acela de-a clădi, de-a face cîntece, de-a zugrăvi tablouri.

Dar mai poate fi și un alt dar — rar, liniștit, umil, care cere dintre toate cel mai puțin — acela de nevastă.

Nimeni nu m-a întreat, dar dacă m-ar întreba cineva aș povesti.

Am șapte feciori. Șapte nurori.

Toate sînt bune, toate îmi sînt dragi, dar între toate, pe una o numesc fiică. Cînd îi văd fețișoara palidă, inima-mi vorbește de la sine: «Lialuška, fata mea dragă»...

Nimeni nu m-a întreat, dar dacă m-ar întreba cineva aș povesti.

Am șapte feciori. Șapte nurori.

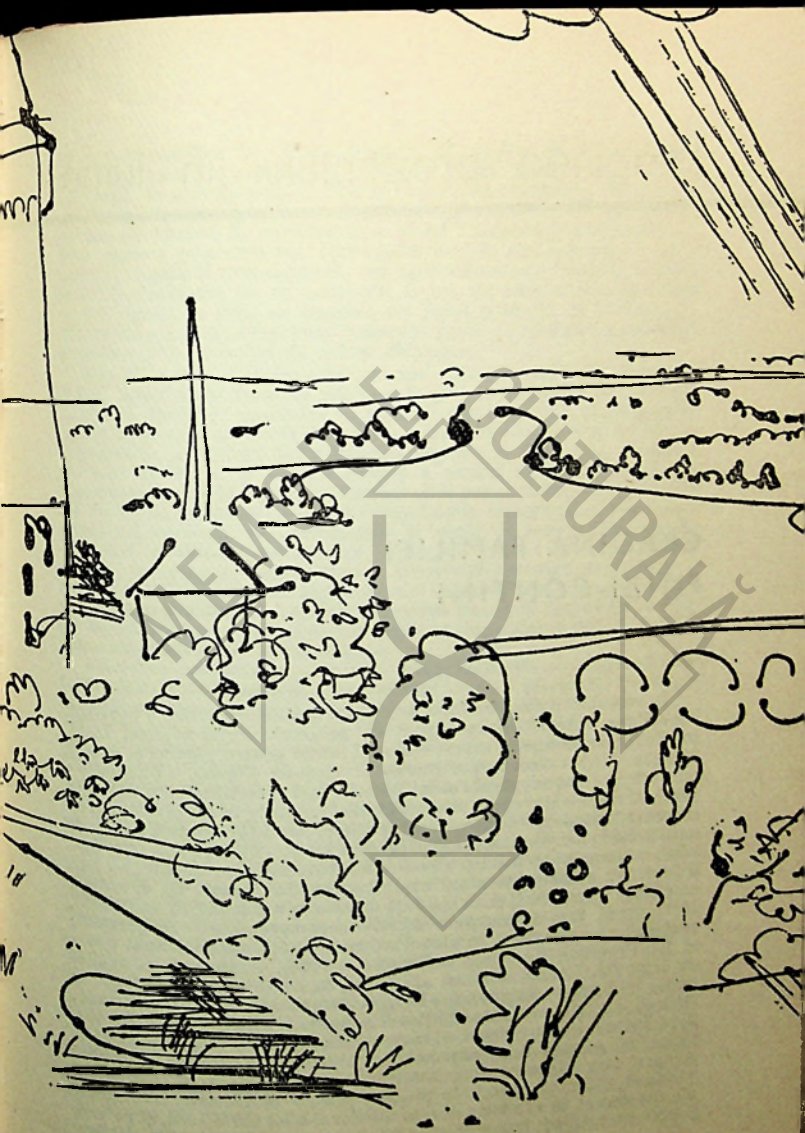
Șase dintre ele au venit la mine și mi-au vorbit astfel:

— Îți mulțumesc, mamă, pentru fiul tău, soțul meu. Ai crescut un om — să se bucure oamenii de el, să-i fie fericită soția.

La cea de-a șaptea dintre nurori, m-am dus eu și i-am spus: — Îți mulțumesc, Lialia, fata mea, pentru fiul meu, bărbatul tău. L-ai ridicat pe Ghera al meu, ai făcut din el un om, să se bucure oamenii de el, să-i fie fericită mama.

(Din *Povestirile bătrînei Vasilisa despre minuni*).

În romînește de MARGARETA ȘIPOȘ



RAOUL DUFY — desen

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Imaginea prezentului în lume

GRĂDINA FAMILIEI FINZI-CONTINI

În romanul italian întâlnim astăzi, cu destulă claritate, o continuă dezvoltare a tematicii în raport cu procesele social-istorice. După romanul Rezistenței, a urmat romanul luptei pentru pământ și pentru muncă; după « Agneza partizana » al Renatei Viganò, « Brigandul » lui Berto și « Tot adevărul » al lui Micheli. Rod al certitudinilor dovedite prin acțiune, ele sînt opera unor scriitori eliberați de trecut și călăuziți de singura răspundere față de prezent și viitor. Această tematică militantă a timpului în transformare, a generat însă, cu necesitate, o altă tematică, aceea a timpului încheiat și a eroilor lui. Întoarsă spre trecutul nu încă îndepărtat, această literatură explică și, implicit, acuză. Ea dovedește conștiința răspunderii și a vinei față de ceea ce a generat, în acel trecut, războiul; și, fără a ascunde abdicările și compromisurile ea dezvăluie rădăcinile lor. Realizat în planul exclusiv al epicului, romanul masiv al lui Pratolini, *Lo scialo* (« Risipa » — 1960), întreprinde o analiză de acest fel. Istoria acelorasi ani apare, în conținutul ei ideologic, în cartea lui Ruggero Zangrandi, « Lunga călătorie de-a lungul fascismului » (Milano, 1962), cercetare minuțioasă și lucidă a răspunderii intelectualelor. Între cele două tipuri, al romanului propriu-zis și al istoriei ideologice, își găsește locul romanul de problematică politică, în sensul cel mai larg al cuvîntului, romanul răspunderilor și al opțiunilor, căruia îi găsim un punct de plecare, pentru problemele echivalente ale Germaniei, în « Îndoita noapte a teilor », a lui Carlo Levi, și pe care îl întâlnim realizat, într-un sector însemnat al problematicei respective,

În cartea recentă a lui Giorgio Bassani: *Il giardino dei Finzi-Contini* (Grădina familiei Finzi-Contini, Einaudi, 1962). Narațiune de lungă respirație, în care discuția de idei se impune cu necesitate, compoziție echilibrată în care epicul oglindește ideologicul, opera lui Bassani se deosebește hotărît de romanul-eseu al lui Lampedusa « Ghepardul », doar aparent de același tip. Într-adevăr ambele sînt romane ale unor scriitori în primul rînd cerebrali, dar Lampedusa este ironic și detașat în intelectualitatea lui de aristocrat izolat, pe care nimeni și nimic nu l-a jignit; în timp ce Bassani, cel jignit și lovit, își trădează la fiecare pas sensibilitatea și pune în discuție pasiunea celui care a cunoscut pînă la capăt răsunsetul de ură și distrugere.

Născut în 1916, Bassani a dat, cu cele « Cinci povestiri din Ferrara » (1956), una din contribuțiile cele mai de preț la literatura Rezistenței. Între cei dintîi, el cuprindea în povestirea lui trecutul și prezentul: istoria celor care au murit și aceea a celor care i-au ucis și au rămas nepedepsiți; o întîlnire întîmplătoare, la un colț de stradă, declanșa procesul amintirii: și « lunga noapte a anului 1943 » își desfășura episoadele tragice în scurtul răstimp al unui popas întîmplător. Printre cei dintîi, de asemenea, Bassani evoca istoria represiunilor împotriva populației evreiești, în comunitățile ei vechi de secole, din orașele odinioară strălucite, ca Ferrara. Volumul celor « Cinci povestiri » adăuga, la opera de reconstituire a trecutului apropiat, acest sector, care nu era nici particular, nici local, nici indiferent: în tema respectivă se regăseau problemele esențiale ale aceluși trecut, și răspunderile față de faptele săvîrșite în acel sector implicau răspunderea față de totalitatea sistemului care le impusese.

« Grădina familiei Finzi-Contini » reia și adîncește această analiză a trecutului. Ca și « Povestirile », ea are drept loc de desfășurare, Ferrara; ca și în « Lunga noapte a lui 1943 » trecutul reînvie întîmplător în amintirea, care-l păstra totuși intact și dureros. Prilejul este însă altul, și el imprimă povestirii, de la început, sensul unei fatalități tragice de neînlăturat. În această reconstituire a trecutului, s-a șters aproape amintirea celor care au săvîrșit răul, și chipurile lor apar fugăr și indirect, într-o lumină ridiculă care nu trezește ură: întreaga analiză a cărții se strînge în jurul victimelor, a celor care suferă efectele regimului, care nu reușesc încă să înțeleagă ceea ce li se întîmplă, și se dovedesc a fi în ultimă instanță ei înșiși vinovați prin ignoranța lor.

O vizită turistică, neproiectată, la necropola etruscă de la Cerveteri, aproape de Roma, într-o plimbare de duminică, și imaginea mormintelor rămase intacte după secole numeroase, acesta este punctul de plecare al povestirii: întotdeauna și pretutindeni, omul a opus morții, mormîntul, și a încercat să anuleze uitarea prin mărturia în piatră sau în marmură a existenței lui. Tema romantică a mormintelor își găsește aici o dureroasă reactualizare: nu se ciocnesc, tragic, eternitatea naturii și caducitatea vieții omenești, și nici nu răsare, biruitor, chipul eroului sau al geniului atestînd « demnitatea omului » asupra timpului. Dimpotrivă, apare prezumpțioasă și vană tentativa de a înfrunța uitarea pregătind trupului mort un lăcaș somptuos; unul singur din familia Finzi-Contini, doar tînărul Alberto odihnește în mormîntul de marmură care uimea pe naivi; ceilalți au murit într-un lagăr de exterminare, și cenușa lor s-a amestecat cu pămîntul, pe unul din cîmpurile prîjolate

ale acelor locuri sinistre. Povestirea nu cuprinde istoria acestui sfârșit, ci numai pe aceea a anilor care l-au precedat imediat: anii din ajunul războiului, în care fascismul aplică legile rasiale, anii ignoranței și ai speranțelor vinovate, în care doar treptat și greu pătrunde înțelegerea adevărului.

Ermanno Finzi-Contini este un bogat proprietar de pământ; el locuiește într-un palat din timpul Renașterii, în fundul unui parc imens, la Ferrara; este un cercetător al istoriei comunităților evreiești din acele locuri, un pasionat colecționar de cărți. A trăit întotdeauna izolat în bogăția lui, și a refuzat să adere la fascism din prudență și scepticism, din încredere în puterea averii lui. Trăsăturile personajului au de la începutul povestirii, valori contradictorii: intelectual meditativ, Ermanno Finzi-Contini a moștenit averea și se bucură de ea ca de un bun ce i se cuvenea; destinată a fi printre cei dinții deportați, nu-și dă seama de precariatatea bunurilor adunate; ca un șef de clan, apără cu gelozie bunăstarea celor care îi aparțin. Îndoit vinovat, prin averea pe care a acumulat-o și prin izolarea în trecut și în prezent, moartea în lagăr îl absolvă, în fața noastră, pedepsindu-l pentru o « vină » de care nu era vinovat. Bassani nu-și idealizează personajul; el nu ascunde situația lui contradictorie, de exploatator și de victimă, dar ignorând cauzele, indică doar efectele; nu judecă și nu condamnă, reținut, parcă, de sfiala în fața morții tragice.

Existența bătrînului Ermanno implică pe aceea a familiei lui: și jocul de tenis zilnic, în vastul parc al locuinței, reprezintă, simbolic, inconștiența tragică, deși vinovată, a acelei vieți. Excluzi din cercul prietenilor de pînă atunci, tinerii Alberto și Micol Finzi-Contini își continuă existența între zidurile parcului lor; averea le-o permite, și ignoranța îi apără de îndoieli; înregistrează zimbînd jignirile, pentru că mai cred în forța banului care deocamdată le îngăduie unele privilegii. Bassani a reușit să urmărească minuțios psihologia unor oameni aflați la marginea prăpastiei și inconștienți de ea; implicit i-a condamnat pentru ignoranța lor pasivă, învăluind mereu cuvîntul acuzator în gîndul cutremurat al sfîrșitului care avea să urmeze; și limitele opticeii lui sînt această permanentă ezitare, aceeași pe care o găsim, la un moment dat, la singurul personaj conștient al acestui roman, Giampiero Malnate, comunist, el însuși derutat, poate numai o clipă, de vinile și motivele de absolvire pe care familia Finzi-Contini le cumulează.

De cealaltă parte, separați prin diferența de avere și prin modul de gîndire, se afla autorul, protagonistul romanului, și familia sa: aproape ignorați pînă atunci de Finzi-Contini, îi apropie de ei îngrădirea comună pentru toți, a legilor rasiale; apropierea rămîne totuși superficială: dragostea nerealizată a tînărului, protagonistul povestirii, pentru bogata și înclintătoarea Micol, reprezintă la rîndul ei, simbolic, distanța care separă cele două familii; comunitatea îngrădirilor impune nu anulează încă diferențele dintre marele proprietar și micul intelectual. Lucrul acesta îi înțelege numai tatăl lui, pentru că el suferise ani de-a rîndul de distanța disprețuitoare a familiei Finzi-Contini; inconștient, poate, Micol se oprește în fața aceleiași bariere a diferențelor sociale, refuzînd o iubire pe care celălalt în timpuri normale, neprimejdite, nu ar fi avut curajul să i-o ofere. Aproape dură, deși politicoasă în refuzul ei,

Micol întruchipează, la rindul ei, o situație de clasă, disprețul inconștient al celui răsfățat.

Narațiunea se desfășoară așadar pe această linie principală a contrastelor de clasă care se convertesc în eșecul unei dragoste. Există, la originea și la capătul, doar indicat, al acestei situații, premisele unei comunități, dar ele nu se dovedesc operante: în ignoranța lor vinovată, cei angajați în acțiune nu întrevăd încă primejdia, și încearcă să atenueze, fiecare după măsura posibilităților proprii, îngrădirile impuse. Se salvează de la moarte cel care cunoaște adevărul și acționează în sensul lui; supraviețuiește protagonistul, asupra căruia discuțiile, deși contradictorii, cu Malnate, nu rămân fără urme, și care își va găsi prietenii adevărați dincolo de cercul îngrădit al parcului somptuos. Dar povestirea lui Bassani nu ajunge până aci, și despre ipostaza următoare a personajului său, aceea de luptător, nu aflăm decât în treacăt, într-o referire incidentală la singurătatea cunoscută mai târziu între zidurile de închisoare.

Roman al unei dragoste nefericite, povestirea lui Bassani amintește, nu rareori, în evocarea parcului imens, ceva din atmosfera unei cunoscute cărți a lui Alain Fournier — *Le grand Meaulnes*: cartea lui Bassani este, în multe din paginile ei, un roman al adolescenței și al fixațiilor ei sentimentale: distanța care-l separă pe tânărul student de Micol se datorează, în bună parte, unui miraj pe care numai el l-a cunoscut: mirajul parcului vrăjit cu alele necunoscute, întrevăzut în anii adolescenței, accesibil doar târziu, și convertit atunci, firesc, într-un paradis înfine, poate, de atins.

Dar acest roman al unei iubiri de adolescent dobândește adâncime prin situarea precisă, în timp, a oamenilor și a faptelor. Îmbinarea celor două planuri, al celui aproape ireal-fantastic în care se desfășoară dragostea chinuită a eroului, și a celui real și tot mai prezent în care se desfășoară existența lui socială, este una din reușitele acestei cărți; roman al psihologiei adolescenței și în același timp roman de lucide confruntări politice, opera lui Bassani reconstituie o epocă prin trăsăturile ei cele mai particulare.

Pe acest plan al ei, istoric-ideologic, ea solicită din partea cititorului o anumită familiaritate cu faptele și oamenii Italiei acelor ani. Bassani reconstituie o atmosferă și un moment; personajele lui, care se înfruntă de nenumărate ori în discuții, sînt tineri intelectuali ai acelor ani, în care războiul civil din Spania se încheiase în mod dureros, și în care se întrevădea, tot mai clar, iminența celui alt război. În paginile lui Bassani, regăsim așadar judecățile și erorile, clarviziunea și ignoranța unei generații. Malnate, comunistul, este singurul care înțelege faptele și încearcă să-i lumineze pe ceilalți; protagonistul, în care-l regăsim pe autor, nu-i este adversar, dar îl înțelege doar treptat: formația lui liberală datorează totul lui Croce, și doar Malnate îi vorbește despre Gramsci atunci cînd îi arată originile adevărate ale fascismului. Personajul lui Bassani se dovedește a fi astfel unul dintre acei tineri care, crescuți în anii fascismului, nu au reușit decât târziu să înțeleagă esența lui; cartea amintită a lui Zangrandi înfățișează tocmai «lunga călătorie» a tinerilor de aceeași vîrstă. Răsună astfel în paginile cărții ecoul unor nume care alimentau discuțiile acelor ani, de la acelea ale intelectualilor liberali, grupați în jurul lui Croce, la

acelea în care, în taină, se vorbea de Gramsci, de curînd mort în închisoare, și se amintea, după aproape două decenii, de prima și violentă polemică antifascistă, aceea a lui Piero Gobetti. Prin aceste referiri, cartea lui Bassani își dovedește autenticitatea în reconstituirea momentului ideologic; prin folosirea dialectului și a jargonului, ea delimitează mediile sociale și în același timp caracterizează raporturile dintre ele: limba literară apare a fi aproape numai aceea a povestitorului care traduce, pentru înțelegerea cititorului, vorbirea familiară a personajelor lui; iar aceasta este jargonul sau dialectul, sau o dozată îmbinare a lor, după mediul căruia i se adresează. Prin această măiestrită folosire a limbajului local, Bassani dă curs tendinței prezente în romanul contemporan: folosirea dialectului și a jargonului profesional în romanul lui Pasolini. «O viață violentă» (1960) a ilustrat cel mai vizibil, pînă acum, realismul lingvistic al literaturii italiene actuale.

Folosirea particularităților lingvistice mărește valoarea de autenticitate a romanului lui Bassani; ea nu diminuează valoarea lui de generalitate; elementul local susține caracterizarea personajelor și asigură viabilitatea lor. În același fel, tematica romanului are valoare de generalitate. Intelectualul italian progresist va fi alături de intelectualul evreu în măsură în care ambii vor înțelege adevărul asupra fascismului; Bassani a înfățișat însă o lume în care problemele s-au pus sub imperiul direct al violenței și în care nevoia înțelegerii și a acțiunii a fost urgentă.

NINA FAÇON

Povestiri

despre

LENIN

Volumul *Povestiri despre Lenin*¹, apărut în Editura pentru literatură universală, înmănunchiază trei evocări — aparținând unor autori foarte deosebiți între ei ca temperament artistic și experiență de viață — ale Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. În centrul acestei epoci, se află figura lui Lenin.

În nuvela *Caietul albastru*, Emmanuil Kazakievici a ales o perioadă scurtă din viața lui Lenin, răstimpul între înăbușirea demonstrației din iulie 1917 și vremelnicul refugiu la Helsingforst, adică, perioada petrecută la Razliv. Nuvela începe cu sosirea lui Lenin în mica poiană din pădure și sfârșește cu plecarea sa în Finlanda. Fixînd narațiiei aceste limite, scriitorul a știut să redea condensat întreaga însemnătate a personalității lui Lenin pentru Rusia, pentru revoluția socialistă. Alegerea acestui moment istoric, de aparentă depresiune și de succes temporar al forțelor dușmane proletariatului subliniază tocmai clar-viziunea și fermitatea lui Lenin, rolul său hotărîtor în desfășurarea evenimentelor.

Conștient de greutatea artistice care trebuiau biruite, scriitorul a izbutit pe deplin să creeze nu numai imaginea conducătorului revoluției, dar și imaginea omului « dintre toți oamenii mai umani ». Evitînd pericolul unei proze seci, descriptive, timorată de necesitatea documentarului, respingînd de asemeni și dominația concretului plastic, ce ar fi putut duce la nefidelitate față de adevăr, Kazakievici a creionat un luminos portret al lui Lenin, în care reconstituirea minuțioasă se îmbină cu o fantezie însuflețită. Sub raport literar, toate mijloacele se subordonează acestui țel.

Farmecul și forța care se degajă din paginile lucrării provin în primul rînd din unitatea interioară a caracterului și apoi din consecvența cu care se manifestă acest caracter. Activitatea revoluționară și sentimentele umane n-au stat niciodată la Lenin sub semne diferite. Sinceritatea, noblețea revoluționară în viața personală ca și politică

¹ Povestiri despre Lenin, ELU, 1963.

a constituit la el un principiu de neclintit. «Tactica noastră este de a spune maselor adevărul. Trebuie să le spunem adevărul chiar și atunci când nouă nu ne convine; numai astfel vor avea încredere în noi.» Sinceritatea și loialitatea, proprii firii lui Lenin, și-au găsit întru chiparea în apropierea de oamenii simpli, în interesul manifestat pentru destinele fiecăruia. Așa sînt relațiile sale cu familia Emelianov, care-l găzduiește, așa sînt manifestările de rară delicatețe față de tovarășii care-l vizitează. Dialogurile pe teme politice, de partid, ocupă un loc de seamă în nuvelă, ele sînt însă integrate organic în țesătura epică, au caracter de necesitate. Și aceasta în deosebi pentru că scriitorul a pornit de la unitatea interioară a omului, a revoluționarului Lenin.

Adîncirea psihologică nu ocolește momentele dramatice. Primejdia care planează asupra poienii din pădure și celor care locuiesc în coliba ascunsă creează o atmosferă încordată, surprinsă de autor cu multă acuitate și discernămint. «O moarte fulgerătoare și fără complicații nu-l speria pe omul, care, știa prea bine, din anii adolescenței, nu este decît o pîrtică muritoare a naturii nemuritoare! Dar viața lui Lenin, a conducătorului celui mai revoluționar partid din Rusia, trebuia neapărat păstrată.»

Aparentul caracter linear al acțiunii, puțința lectorului de a prevedea intrucitva desfășurarea epică, favorizează în mod neașteptat aprofundarea semnificațiilor. În acest fel, nuvela transmite nu numai episodul cunoscut din viața lui Lenin, ci mai ales creează emoția artistică necesară pentru înțelegerea personalității umane, vii, în raport cu evenimentele, cuprinde latent biografia anterioară și sugerează prin diverse teme lirice evoluția ulterioară. Emoționalitatea rezultă cu precădere din această viziune de perspectivă a scriitorului. Portretul lui Lenin se realizează treptat, ritmic, din elemente disperate, din frînturi, un portret mai cu seamă moral, a cărui multilateralitate se supune unei coeziuni interioare pregnante. Dacă imaginea lui Lenin se conturează din raportul cu celelalte personaje ale nuvelei, portretele acestor personaje se definesc în relație cu figura centrală, se luminează sau se estompează conform dominantei epice, impusă de această figură fiecărui fragment. Muncitorul Emelianov, care-și riscă viața pentru a-l adăposti pe Lenin, soția, fiii săi, între care mezinul Kolea atîta de curat sufletește, și maturizat înainte de vreme, șovăitorul și premeditatul Zinoviev, Sergo, cel expansiv și vesnic vesel — toți aceștia se află sub influența vitalității și forței lăuntrice a lui Lenin.

Elizaveta Drabkina, care semnează cea de a doua nuvelă, pornește de la materiale autobiografice, tinzînd, prin înlănțuirea unor episoade eterogene, să reconstituie traiectoria ascendentă a revoluției. Cuprinzînd o arie vastă de ani și evenimente, lucrarea transfigurează notația documentară mijlocită de care izează. Fiica unei familii de revoluționari, ea însuși luptătoare revoluționară, autoarea a participat direct la luptele pentru instaurarea Puterii Sovietice, ceea ce imprimă paginilor un dinamism accentuat, o spontaneitate și o căldură deosebită. Figurile militanților comuniști de seamă și, în primul rînd, figura lui Lenin sînt indisolubil legate de evenimente, rezultă din relatarea lor.

DEINEKA — Mineri din Dombas



Narația la persoana întâia și judicioasa selecție a materialului acordă lucrării un suflu de veridicitate patetică. Atmosfera acelor zile încordate, ale luptei pentru putere, pentru zdrobirea intervenției armate, pentru lichidarea foamei se îmbină armonios cu strictețea documentului inedit. Și dacă scopul acestei lucrări, intitulată semnificativ *Există un asemenea partid*, a fost, după cum mărturisește însăși autoarea, «să redea spiritul acelei epoci mărețe», acest scop a fost atins.

Partea a treia a volumului *Povestiri despre Lenin*, semnată de Savva Dangulov, se deosebește de cele precedente prin maniera originală de dispunere a materialului. Genul ar putea fi numit memorialistică centrată pe o idee. Fiecare din povestirile ce alcătuiesc grupajul are în centru câte una din personalitățile reprezentative ale Americii, interlocutori ai lui Lenin, fie prieteni și participanți la revoluție, fie observatori ostili ai transformărilor epocale din Rusia Sovietică. Autorul convențional al acestor amintiri este muncitorul Ribakov, translator pe lângă Comisariatul Poporului pentru Afacerile Externe. Povestitorul fictiv, servind drept mijloc compozițional, conferă intimității relatărilor unitate stilistică și de interpretare. Legendarul John Reed, autorul cărții *Zece zile care au zguduit lumea*, Bill Haywood, talentat conducător al muncitorilor americani, Tom Moony, salvat de la moarte printr-o largă campanie de proteste, sînt numai cîteva din figurile evocate în cele zece povestiri.

Calitatea artistică a povestirilor se impune încă de la primele pagini. Dangulov minuește o proză trepidantă cu dialoguri viguroase, cu reveniri de temă, cu reluări și repetări ale frazelor-cheie, cu elipse bine încadrate în ritmica întregii lucrări. Tonul patetic ce colorează fragmentele de bază nu distonează cu dominantă evocator-lirică a ansamblului și contribuie la accentuarea nodurilor compoziționale. Elementele biografice ale personajului povestitor, fără a fi evidențiate, intervin nimerit pentru a susține o reflecție sau o meditație asupra evenimentelor.

Cele trei lucrări care alcătuiesc volumul *Povestiri despre Lenin* aduc o contribuție substanțială la întregirea tabloului acelei epoci de răscruce a istoriei contemporane și oferă un portret emoționant al marelui Lenin.

GEORGE CARPAT

POEZIE

ȘI

PRIETENIE

Antologia de lirică universală *Un demi siècle de poésie*, publicată prin colaborarea Bienalei Internaționale de Poezie cu UNESCO s-a îmbogățit în acest an cu un nou volum, al șaselea, care alătură poezilor selectați anterior un număr de 94 noi nume dintre cele mai prestigioase ale poeziei moderne.

Întocmită cu pasiune și diligență sub auspiciile lui Pierre-Louis Flouquet, directorul publicației *Journal des Poètes*, acest florilegiu de poezie universală tinde către o cuprindere exhaustivă a celor mai variate manifestări ale înnoirii sensibilității și formelor poetice.

Acesta pare să fie de altfel un criteriu de selecție care orientează pe autorii antologiei într-un peisaj liric de o diversitate, am spune, dezarmantă. Al șaselea volum al ei a fost tipărit de organizația *La maison du Poète* cu ocazia dezbaterilor privind «tineretea poeziei», din cadrul Bienalei convocate anul acesta la Dilbeck, în Belgia.

Volumul, în întregul lui, se înscrie sub semnul acestei tematici generale, materia lui fiind alcătuită din operele acelor poeți care au afirmat atitudinea cea mai temerară în procesul de restructurare a creației poetice în prima jumătate a secolului.

Nu e mai puțin adevărat însă că, uneori, termenul ambiguu «avangardă» disimulează fie un nonconformism anarhic care neagă exigențele poetice tradiționale fără a opta pentru reflectarea complexă a vieții în artă, fie o claustrare obstinată în «turnul de fildeș», la care tumultul vieții imediate, al mișcării sociale ajunge estompat și lipsit de forță mobilizatoare. Dar cel mai adesea, mai cu seamă în versurile acelor poeți care au răspuns exigențelor sociale ale timpului lor, această deschidere către modernitate s-a produs echilibrat, fără seisme, printr-o asimilare firească a problematicii prezentului și prin precizarea acelor elemente de expresie care se arată în cel mai înalt grad capabile să o comunice.

Nutrind conștiința că, în virtutea continuității culturii, cuceririle mai vechi se prelungesc în structura morală nouă a omului modern, cei mai de seamă dintre scriitorii incluși în volum au for-

mulat o poetică umanistă care nu neagă tradiția ci o reconsideră cu înțelegerea omului zilelor noastre.

Diferitele culturi naționale cărora le aparțin poezii acestei antologii nu au încetat de a constitui un ferment activ care conferă fiecăruia dintre ei un profil de ireductibilă originalitate. În economia întregului volum, ponderea o dețin poezii de culoare din Asia, Africa și America. Dincolo de implicațiile lui strict statistice faptul poate suscita reflecții fertile privind modul în care conștiința de cultură a omului modern, fixată de atâtea secole la aria culturii europene, integrează succesiv acele valori care aduc în patrimoniul universal vibrația specifică a sensibilității și originalității acestor popoare.

În această largă comprehensiune a popoarelor lumii, în această simpatie fraternală cu prețioase semnificații etice, care se precizează în formula unui înalt umanism, constă valoarea acțiunii întreprinse de organizatorii Bienalei Internaționale de poezie. Este, în plină epocă modernă, reactualizarea înțelesului adânc și peren al mitului eric care, în implicațiile lui cele mai pozitive, exaltă puterea artei de a comunica un mesaj de profundă umanitate. În afara valorii ei documentare, informative, antologia *O jumătate de secol de poezie* confirmă posibilitatea tuturor popoarelor lumii de a se apropia unele de altele prin farmecul inefabil al artei.

Dacă volumul în ansamblul lui integrează acest mesaj umanist, unii dintre poezii selectați sînt totuși departe de a-l echivala prin propria lor creație. Chiar atunci cînd subtextul liricii lor conține un patos fără soluții, nutrit din el însuși, exprimînd anxietatea condiției umane într-o alcătuire socială absurdă, aceste stări nu se cristalizează în formula unui mesaj militant explicit.

Drama mării,
neliniștea mării,
de-a pururi
de-a pururi
în sufletul nostru !

scrie Jorge Barboza, un mare poet negru din Arhipelagul Capului Verde. Uneori acest patos reprimat se însoțește cu sentimentul unei iminente mișcări sociale, acolo unde, ca în această colonie portugheză, exploatarea atinge forme paroxistice.

Criteriul de selecție al acestei culegeri, destul de labil, pare să fie totuși de natură estetică, întrucît consideră creația poezilor din punctul de vedere al contribuției lor la înnoirea formei poetice a vremii noastre, fără a asocia acestui considerent și unul social care evaluează claritatea și eficiența mesajului lor poetic.

Pentru aceasta un număr apreciabil de pagini este rezervat reprezentanților acelor grupări, mai mult sau mai puțin efemere, reunite în baza unei experiențe artistice sterile, sub semnul supra-realismului.

Nu o dată însă, mulți dintre ei l-au adoptat ca pe o modalitate de expresie de maximă concentrație a unei percepții realiste a vieții (însemnînd adesea și o formă pasivă de rezistență socială), după cum alții și-au convertit estetica în condițiile unor evenimente politice care antrenau întreaga lor personalitate.

Achille Chavée, unul dintre promotorii grupului « Ruptura », de evidentă orientare suprarealistă, a luat parte la luptele din Spania, alături de acei oameni,

« care confundă libertatea, moartea, iubirea, amintirea mamei, istoria vieții lor, a patriei lor, a iubirilor lor

în cuvinte atât de simple și în gesturi de zăpadă. »

(*Brigada internațională*)

Participarea lui activă la mișcarea belgiană de rezistență, i-a inspirat poemul *Tronçons* (« Crimpeie ») care, în epoca teroarei fasciste elogia într-un sens de patetică compensație « tinerețea eternă, inviolabilă și pură » ca simbol peren al vieții, în versuri în care suprarealismul se mai menține doar ca reminiscențe îndepărtate, în concentrația și ineditul asociației metaforice.

Poetul englez Alex Comfort, notoriu reprezentant al avangardei modernismului (poemul *Atolul în spirală*, tradus de filozoful francez Jean Wahl) preciza în eseu *Artă și responsabilitatea socială* funcția civică a artistului, afirmând în versurile lui o încredere similară în valoarea condiției umane, intrucit, spune el, « nu există altă libertate decît să trăiești ca un om printre oameni ». (« Victoria fără aripi »).

Dar cel care a afirmat în modul cel mai explicit adeziunea sinceră, dictată de profunde exigențe interioare, la realism, chiar înaintea celui de al doilea război mondial și a « macquis »-ului, rămîne întotdeauna poezii din antologie, Paul Eluard.

Convingerea că « poezii sînt adînc înrădăcinați în viața celorlalți oameni, în viața comună » nutrește versurile lui de rafinată muzică interioară în care retrăiește patosul Rezistenței franceze (*Poésie et Vérité, Au Rendez-vous Allemand, Poèmes Politiques*, etc.).

Un suflu generos de umanitate îl aduce în volum prezența unora dintre cei mai de seamă lirici spanioli de astăzi.

Aparținînd generației « de la 1936 », căliți în evenimentele dramatice ale războiului civil, Blas de Otero evoluează de la o poezie impregnată de sentiment religios (*Cántico espiritual*) către o expresie lirică nudă, dedicată tragismului condiției umane în regimul de teroare franchist. (*Angel fieramente humano, Hablar claramente* etc.) Profesiunea de credință a poetului este inspirată de un umanism laic, cu evidente virtualități polemice în Spania catolică:

« În sfîrșit voi cînta pentru om

Nu mai fiți acele animale pe care le deghizează

teamă de Dumnezeu. Vă e de ajuns să fiți oameni ».

(Primul cîntec)

Celălalt mare liric spaniol menționat în volum, José Ilierro, aduce în același ton simplu și direct combativ, o sensibilitate mai agitată, o revoltă manifestă împotriva a tot ceea ce neagă sensul adînc al vieții, « poezia înseși limitîndu-se — limite infinite — la expresia vitală a poetului (*Tierra sin nosotros, Cuanto sé de mí*).

Lirica latino-americană se impune prin prezența lui Otto de Sola din Venezuela, a cărui lirică atestă, după cum scrie Jean Cassou, un bun cunoscător al literaturilor de limbă spaniolă, « o demnitate și o noblețe care dau lirismului său o extraordinară rezonanță umană și fac din el un mesaj profund emoționant. El degajă o încredere sălbatică și o speranță optimistă ». Într-un sens adînc de fraternitate umană versul lui exaltă

« geografia verde și vastă și adîncă
în care se unesc indienii, albi și negri ».

(Marea noapte a tropicului)

Încadrată acestei dimensiuni constante a liricii hispano-americane, poezia columbianului Jorge Gaitan Duran își concentrează liniile pentru a defini ceea ce el numește « la presencia del hombre » existența pură și inalterabilă a valorii lui sufletești:

« Eu credeam în durerea mea.
Acum cred în durerea tuturor...
Eu mă apropii de inima mea
pentru a trăi în toată splendoarea ei
în frumusețea ei infailibilă și totală
inima atosteștiutoare a omenirii.
Eu spun oamenilor: uitați moartea.
uitați singurătatea, uitați durerea.
Trebuie să reinnoim universul ».

(Presencia del hombre)

Această concepție activistă, dar precizată cu mai multă eficiență în coordonate social-naționale ferme, inspiră lirica popoarelor negre care relevă un sistem ritmic și metaforic pătruns de infiltrațiile folclorului național.

Poeemele în dialect ale lui Paul-Laurence Dunbar, primul mare liric negru din Statele Unite, continuă într-un stil personal poetică « blues »-ului, recreînd atmosfera calmă a unui univers domestic în care sentimentului muncii împlinite i se asociază — semn al unei mari nobleți etice, un efect de tandrețe familială (*La ceasul lumînărilor*).

Jean Toomer, lucrător de pămînt venit din Sud, afirmă într-o poezie cu adînci resurse expresive (Negro spiritual) sensul unei fraternități umane, fondate pe valoarea muncii, opusă mentalității rasiste a provinciei lui natale (*Songs of Jamaica* — 1920; *Harlem Shadows* — 1922).

Din poezia Antilelor rețin atenția două nume de prestigiu: Gilbert Gratiant din Martinica, pe care Leopold Senghor îl consideră întemeietorul liricii antileze moderne și haitianul Jean F. Brière, care alături de prietenul și compatriotul său Jacques Roumain s-a ilustrat cu egală pasiune în activitatea literară și în mișcarea națională de eliberare a insulelor.

Dacă poemele primului, centrate în jurul unui nucleu narativ anecdotic, sînt scrise în dialectul creol cu o imagistică colorată și adînci disponibilități muzicale, versurile celui de al doilea respiră

un patos liric generos, comunicat în imagini ample, directe și de o
elevată simplitate. Poezia lui revendică însă deopotrivă recunoașterea
aportului inedit pe care cultura neagră l-a adus civilizației univer-
sale. Într-un poem programatic *Black Soul* (Sufletul negru) Jean
Brière exprimă pregnant conștiința acestei contribuții potențate
de presentimentul optimist al revanșei sociale:

Voi surideți, Black Boy,
Voi cîntați,
Voi dansați,
Voi legănați generațiile
care urcă în fiecare clipă
în fruntea muncii și a suferinței
care se vor ridica mîine la asaltul bastiliilor,
către bastioanele viitorului
pentru a scrie în toate limbile
pe paginile limpezi ale tuturor
declarația drepturilor nerecunoscute
de mai bine de cinci secole
în Guineea,
în Maroc,
în Congo
pretutindeni unde mîinile voastre negre
au lăsat pe zidurile Civilizației
amprente de iubire, de grație și lumină...

Într-o altă serie lirică, suscită în chip firesc interesul cîteva poeme
de autentică vibrație ale unor scriitori europeni care și-au apropiat
poetica de destinul social al proletariatului din țările lor.

Poezia suedezului Eric Lindorm se remarcă printr-o vehemență
a tonului, comunicată direct, dinamic, în versuri aspre cu o tandrețe
reprimată în subtext și în care verbul trivial dobîndește prețioase
valori estetice (*O soție de muncitor a murit*).

Nume prestigios în literatura finlandeză modernă, poetesa Katri
Vala, pendulînd dureros între « tragic și extaz » ca între « cele două
pietre unghiulare ale sufletului », își construiește sensibilitatea exa-
cerbată de mizerie și privațiuni, într-o lirică socială în care polemica
directă este disimulată printr-un ton de sarcasm coroziv (*Voiaș
în Rai*).

Italianul Luigi Fiorentino, adept constant al unui clasicism
rămas totuși deschis sensibilității moderne cuprinde în faimoasa
Ballata della neve (« Balada zăpezii » — « Din lagăr în lagăr ») expe-
riența tragică a Rezistenței italiene împotriva fascismului, după
cum polonezul Vladislav Broniewski a pus în centrul poeziei lui
lupta proletariatului polonez. Vechiului său volum *Trei salve* consi-
derat ca manifest al poeziei revoluționare din Polonia i-au urmat
opere noi care își derivă substanța din lupta de rezistență împotriva
fascismului și din activitatea pentru reconstrucția Poloniei, într-un
sens optimist, de afirmare impetuoasă a valorilor naționale.

Poezia romînească este înfățișată în volum prin unele versuri
mai vechi ale lui Mihai Beniuc (*Drum în sus*, etc) la care s-ar fi

putut alătura cu succes pentru caracterul reprezentativ al lucrării și alte poeme, ilustrând arta sa din ultimii ani.

Deși sîntem îndreptățiți să credem că fiecare volum s-a încheiat sub semnul unei spiritualități comune, în limitele acestei unități relative diversitatea profilelor lirice, a temperamentelor și afinităților de cultură este maximă. O antologie este întotdeauna un prilej de nostalgie pentru întregul operelor prezentate fragmentar și presupune implicit exercitarea acelei facultăți a cititorului prin care, din germenii fragmentelor oferite acestea schițează, interior, contururile ample ale întregii personalități.

De aceea o antologie, mai ales una de poezie universală care-ți dă posibilitatea identificării structurii afective a tuturor latitudinilor globului, necesită o asimilare graduală.

Lectura rapidă produce amețeli asemeni fugii printr-o grădină cu esențe tari și extrem de variate.

CORNEL MIHAI IONESCU

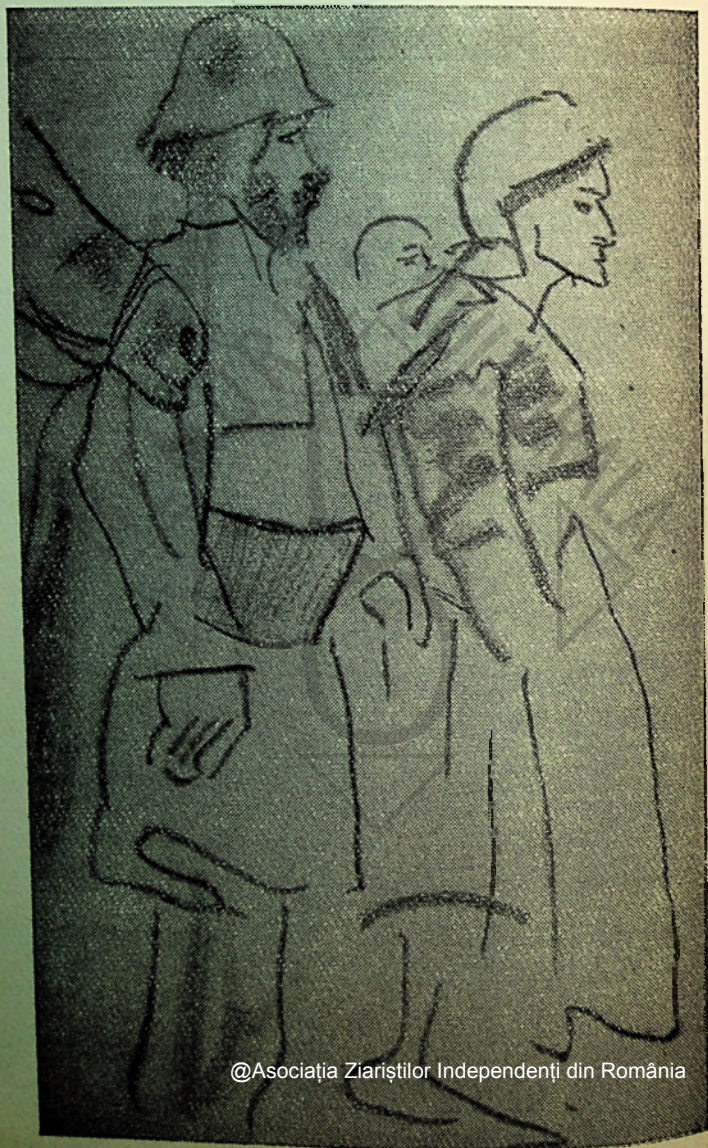
Ecouri românești

LITERATURA ROMÂNĂ ÎN UCRAINA

Mi-aduc aminte de o convorbire pe care am auzit-o întâmplător într-un troleibuz. Doi tineri, o fată și un băiat stăteau cufundați în lectura unei cărți. Întorcînd pagina, băiatul s-a adresat fetei, spunîndu-i: «Ce bine scrie! Îți merge la suflet!» Din curiozitate mi-am aruncat ochii pe cartea pe care cei doi o țineau în mînă și am văzut că era romanul lui Zaharia Stancu, *Descult*. Acest episod cotidian mi se pare elocvent. Mai ales cînd te gîndești că, într-un trecut nu prea îndepărtat, literatura romînă era totuși o necunoscută pentru cititorul ucrainian! Literatura și-a făcut cu adevărat drum în Ucraina, trezind interesul cititorilor noștri, după 1944, cînd România a pornit pe calea construirii unei vieți noi.

E de la sine înțeles că acest interes s-a manifestat în primul rînd față de literatura contemporană, care reflectă istoria epocii noastre, dezvoltarea de astăzi a poporului vecin. E știut însă că nu poți înțelege cu adevărat un fenomen literar contemporan decît dacă îi cunoști tradițiile. De aceea, paralel cu tîlmăcirii din literatura contemporană, s-a pus și problema editării clasicii literaturii romîne.

Trebuie să amintesc că cititorii din republica noastră se găsesc în această privință într-o situație avantajoasă, în sensul că dacă vreo operă literară străină nu este tradusă în limba lor maternă ei o pot afla în tîlmăcire rusă, căci limba rusă este o armă de comuniune între toate popoarele Uniunii Sovietice, ca și de comuniune a lor cu alte popoare ale lumii. Cu toate că în limba rusă există multe tîlmăcirii din literatura romînă clasică și contemporană, s-a simțit nevoia de a traduce opere ale scriitorilor romîni și în limba ucrainiană.



Din grafica lui ȘTEFAN DIMITRESCU (1886—1933)



E semnificativ că primul clasic român care a apărut în volum în limba ucrainiană a fost Mihail Eminescu. La tălmăcirea poeziei eminesciene au participat scriitorii ucrainieni cei mai de seamă, printre care academicianul Maxim Rîlski. *Înger și demon*, în traducerea acestui poet ucrainian, este o perfectă transpunere a calităților artistice ale originalului. Cu egală măiestrie a tălmăcit Vladimir Sosiura o serie de poezii lirice ale lui Eminescu, iar Iaroslav Șport a transpus în limba ucrainiană cu deosebită iscusință poemul *Luceafărul*.

Trebuie să spun că și alte tălmăcirii ale unor opere de seamă din literatura română au fost realizate de scriitori ucrainieni din cei mai cunoscuți. De pildă, succesul larg de care s-a bucurat romanul lui Mihail Sadoveanu, *Mitrea Cocor*, în Ucraina, s-a datorat în parte și aportului tălmăcirii, semnate de unul din cei mai de seamă prozatori ucrainieni contemporani, Mihail Stelmah, laureat al Premiului Lenin, cunoscut cititorului român prin romanele sale *Cu prețul singelui* și *Piine și sare*.

Astăzi, se pot citi în limba ucrainiană operele lui I. L. Caragiale (și așa vrea să spun, în treacăt, că *O scrisoare pierdută* a avut un mare succes pe scena teatrului dramatic din Odessa), Ion Creangă, Barbu Ștefănescu-Delavrancea etc.

Un loc de seamă printre tălmăcirile din literatura română revine romanelor și nuvelor lui Mihail Sadoveanu. Cărțile binecunoscutului scriitor român s-au bucurat deopotrivă de atenția susținută a criticii, ca și a cititorilor. Foarte mare a fost răsunetul stîrnit de publicarea în limba ucrainiană a romanului *Nicoară Potcoavă*, pe care critica l-a numit « un document literar despre prietenia de veacuri dintre poporul român și cel ucrainian ».

Dar desigur, după cum am mai spus-o, cititorul nostru este dornic să cunoască în primul rînd literatura română contemporană. Acest interes îi este satisfăcut în mod operativ de reviste și ziare, care publică cu regularitate poezii, nuvele, schițe ale scriitorilor români. Așa, în paginile presei literare poți întîlni frecvent versuri ale poezilor români, începînd cu Tudor Arghezi (al cărui jubileu de optzeci de ani a avut un puternic răsunet în toată Uniunea Sovietică, inclusiv în Ucraina) și continuînd cu toți reprezentanții cei mai de seamă ai poeziei românești contemporane, fie ei mai vîrstnici sau mai tineri. Există în traducere ucraineană poeziile lui Mihai Beniuc, ale Mariei Banuș, Eugen Jebeleanu, Victor Tulbure, Ion Brad, A. Andrițoiu, Dumitru Corbea etc.

Mihai Beniuc este cunoscut cititorului nostru nu numai ca poet, dar și ca prozator, iar în ultimul timp și ca dramaturg. Trebuie să spunem de altfel că proza românească contemporană cîștigă tot mai mult sufragiile cititorului ucrainian. La prestigiul de care se bucură au contribuit tălmăcirile unor romane ca *Descult* de Zaharia Stancu, *Moromeții* de Marin Preda, *Cuscarii* de Al. I. Ghilia, *Lenșa* și *În orașul de pe Mureș* de Francisc Munteanu.

Cititorului ucrainean i-au devenit familiare și numele dramaturgilor români: Mihail Sebastian, Tudor Mușatescu, Horia Lovinescu, Al. Mirodan.

Nu trebuie să uit, desigur, nici publicistica lui Ion Grigorescu, ale cărui reportaje sînt apreciate de cititorii ucrainieni.

Există în sfârșit și un cititor, ca să zicem așa, « mic » al literaturii române în Ucraina. *Pungușa cu doi bani* și *Harap Alb* de Ion Creangă au devenit de mult lecturile preferate ale copiilor. Cei de o vîrstă ceva mai matură citesc cu multă plăcere *Amintirile din copilărie* ale aceluiași autor. Și povestirile lui Octav Păncu-Iași sau Mircea Sintimbreanu au multă căutare printre copiii și adolescenții noștri, făcîndu-le cunoștință cu viața colegilor lor din Republica Populară Romînă.

Desigur că fenomenul pe care îl prezentăm este în plină desfășurare. Astfel, pentru viitorul cel mai apropiat editurile au făgăduit să publice tîlmăcirea a două noi creații ale prozei romînești: *Risipitorii* de Marin Preda și *Dunărea revărsată* de Radu Tudoran.

Cu cîteva veacuri în urmă, Miron Costin vorbise despre prietenia dintre popoarele noastre. Dar cuvintele lui despre prietenia dintre poporul romîn și poporul ucrainean și-au găsit afirmarea de-abia în zilele noastre, cînd această prietenie s-a cimentat prin relațiile ce s-au creat între statele socialiste. Cunoașterea reciprocă a literaturilor contribuie o dată mai mult la întărirea acestor relații între popoarele noastre.

Stanislav SEMCINSKI



cadran mondial

Scriitorului austriac Franz Kain i s-a decernat «Premiul oraşului Linz pentru protejarea artelor poetice». Franz Kain a cunoscut încă din tinereţe prigoana reacţiunii. În 1936, în vîrstă de numai 14 ani, este arestat pentru difuzarea unor

manifeste şi cărţi interzise. După ce iese din închisoare, negăsind post de învăţător, munceşte ca tăietor de lemne. Pentru activitatea sa politică este arestat din nou şi timp de nouăsprezece luni purtat prin închisorile din Linz, Praga, Dresda, Berlin şi München. Incorporat în faimosul batalion de pedeapsă «999» (din care au făcut parte mulţi tineri scriitori germani!) este trimis în Africa. După prizonierat, în 1946, se reîntoarce în patrie activînd ca scriitor şi gazetar (sub conducerea lui Arnolt Bronnen). Actualmente

este directorul ziarului *Neuen Zeit* din Linz.

★

O cuprinzătoare antologie din operele lui F. C. Weiskopf a apărut recent la Berlin. Selecția din lucrările romancierului, reporterului, ziaristului, traducătorului a fost făcută de Achim Roscher și Grote Weiskopf. Cartea, care poartă titlul *Un manual pentru vremurile noastre* cuprinde fragmente de roman, povestiri, traduceri din lirica cehă, slovacă precum și reportaje despre U.R.S.S. În partea a doua a volumului sînt reproduse numeroase glose, comentarii, articole polemice. O bibliografie integrală a operelor lui F. C. Weiskopf, însoțite de articole omagiale, încheie acest volum antologic.

★

Hans Henning, directorul Bibliotecii Centrale din Weimar, pregătește o «Bibliografie Faust» în trei volume. Primul volum, incluzînd 3300 de titluri, urmează să apară la Editura Arion din Weimar. Pînă în prezent există o singură «Bibliografie Faust», editată în 1885.

«Colecția Faust» a Bibliotecii Centrale, aflată în fosta reședință princiară din Weimar, posedă 20.000 de volume ce oferă o cuprinzătoare imagine a lui Faust în istorie, legendă și poezie, în artele plastice și muzică. Pentru completarea acestei colecții de valoare inestimabilă, sînt întreținute relații cu oameni de știință, biblioteci și edituri din mai multe țări.

★

Sub motto-ul *Literatură și coexistență pașnică* «Asociația

Eino Lino» din Finlanda a organizat în localitatea Lahti un seminar la care au participat scriitori din patrusprezece țări. Timp de cinci zile mai multe referate au dezbătut diferite aspecte ale coexistenței pașnice între state și efectele ei reflectate în artă și literatură. Dezbaterile s-au încheiat cu o «seară a autorilor», cu care prilej scriitorii oaspeți și scriitorii finlandezi au citit din operele lor.

★

În vîrstă de 69 de ani a murit la Lugano scriitoarea elvețiană Lisa Tetzner. Ea s-a impus ca autoare de cărți pentru tineret și a trăit în Germania pînă în anul 1933. Printre creațiile sale cele mai cunoscute se numără: *Hans Urian*, *Frații negri* și *Legenda rozmarinului și a țaminului*. Lisa Tetzner a fost soția prozatorului Kurt Kläber.

★

În India a apărut recent o culegere de versuri intitulată *Maiakovski și alte poezii*, semnată de Vidjai Cianhan, poetă de limbă hindu, critic literar și traducător a multor opere clasice din literatura universală. După cum arată și titlul, volumul se deschide cu poezia *Maiakovski*, scrisă cu cîțiva ani în urmă și închinată patriei marelui poet și veșnicei tinereți a poeziei sale. Versurile scriitoarei indiene reprezintă un colocviu viu și sincer cu cititorul, abordînd diferite teme de mare actualitate. Volumul constituie un adevărat apel pentru pace și umanitate.

★

Săptămînalul *Literaturen front* din R. P. Bulgaria face cunoscute premiile acordate pe 1962 pentru cele mai bune lucrări literare. Astfel, primele două premii ale Uniunii Scriitorilor Bulgari au fost acordate respectiv lui Emilian Stanev pentru romanul *Ivan Kondarev* și Stoian Zagarcinov pentru romanul *Ivailo*.

Premiile CC al Comsomolului din Bulgaria au fost decernate romanului lui Atanas Nakovski pentru romanul *Maria împotriva lui Piralkov*, culegerilor de versuri ale poezilor Prvan Ștefanov și Andrei Ghermanov și povestirii lui Rangel Ignatov — *Un petec de cer pentru trei*.

★

Profesor la Institutul de Teatru, prozator, poet, critic literar, traducător, Hegedüs Géza a scris în ultimul timp (1962) o carte, interesantă în primul rînd prin tema abordată și, în al doilea rînd, prin epoca descrisă. E vorba de romanul *Biografii paralele* (« Párhuzamos életrajzok »), în care scriitorul înfățișează o epocă istorică frământată și plină de frumusețe și, anume, primii ani de după Eliberarea Ungariei, — un moment din viața spirituală, renăscută după 1945, a poporului ungar. Eroul principal al romanului, Boltos Béla, un ziarist provenit dintr-o familie burgheză, ajunge un militant de frunte al culturii noi, datorită legăturii strînse cu Partidul și contactului permanent cu ideologia comunistă. Încredințindu-se conducerea unui seminar de tineret, el renunță pentru totdeauna la teoriile înșelătoare ale umanitarismului burghez. Totuși, adevăratul erou al cărții, nu este Boltos Béla, ci setea de cultură milenară a poporului.

În roman, pe lângă figurile luminoase de revoluționari și exponenți ai culturii progresiste, apar și reprezentanți ai partidelor politice reacționare. Scriitorul a știut să redea cu fidelitate culoarea epocii, atmosfera spirituală împropătată de activitatea educativă a comuniștilor.

Materialul de viață bogat și claritatea ideologică cu care Hegedüs Géza a evocat lupta asiduă și înțeleaptă a Partidului pentru înarmarea spirituală a poporului cu ideile marxism-leninismului și cucerirea comorilor culturii universale, împotriva ideologiei dăunătoare a « népiesség »-ului, variantă a narodnicismului în Ungaria, — fac din aceste *Biografii paralele* un document artistic de reală valoare. Totuși, romanul ar fi avut de cîștigat dacă scriitorul ar fi dezvoltat mai mult unele capitole care ni s-au părut oarecum schițate și ar fi înfățișat mai veridic unele personaje. Unul din meritele autorului este însă că a găsit un stil adecvat temei, pe alocuri cu caracter publicistic. De altfel, cartea lui Hegedüs face parte dintr-un ciclu de romane, intitulat *În inima Europei* și consacrat anilor premegători și imediați următori eliberării Ungariei.

★

S-au împlinit treizeci de ani de cînd fasciștii au pus la cale arderea unor cărți incriminate de ei, în Piața Operei din Berlin. Scriitorii din R.D.G. s-au întrunit cu acest prilej într-o sală a « Universității Humboldt »; Arnold Zweig, Anna Seghers, Bruno Apitz, Helene Weigel, Stephan Hermlin și Hermann Budzislowski au evocat lupta plină de

ouraj a scriitorilor care au creat în condițiile grele ale teroarei naziste și au cilit pagini din Bertolt Brecht, F. C. Weiskopf, Thomas Mann, Heinrich Mann, ca și din propria lor creație. Hermann Budzislowski a dat citire impresionantelor liste de autori ale căror opere au fost destinate focului în toate orașele universitare din Germania fascistă.

★

Printre numeroasele spectacole care au fost reprezentate anul acesta în cadrul « Festivalului Olandei » se numără și piesa *Cotitura* de Hermann Heijermans, scriitor olandez care la începutul veacului a înregistrat mari succese în special cu piesa *Speranța*.

Cotitura, ca și *Speranța*, reprezintă o acerbă critică a sistemului capitalist olandez. Ea a văzut pentru prima și ultima oară lumina scenei în 1907, fiind fluierată chiar la premieră de către un public conservator iar critica oficială a decretat-o periculoasă pentru ordinea de stat. Autorul a încercat zadarnic până în 1924 — anul morții sale — s-o impună unei noi reprezentări.

Tragedia eroului proletar Jan, din piesă, a reușit în sfârșit să prindă viață pe scena patriei sale. De astă dată — după cum au remarcat cronicile festivalului — cu mare succes.

★

Editura « Československý spisovatel » a premiat de curând cele mai bune lucrări din domeniul prozei, poeziei și teoriei literare, apărute din septembrie 1962 până în septembrie 1963. Printre ele se numără un reportaj al lui Miroslav Holub despre

America, o culegere de povestiri de Bohumil Hrabal, două volume de versuri, semnate de Jan Skácel și Antonín Brousek, *Arta traducerii* de Jiří Leví și un nou roman de Ivan Klima, intitulat *O oră de tăcere*. Acțiunea acestui roman se petrece cu 10 ani în urmă și ridică probleme legate de etica omului nou, de căutarea adevăratului sens al vieții, de lupta împotriva prejudecăților și a ceea ce cu un termen nepotrivit numim slăbiciuni « ome-nești ».

★

În luna noiembrie s-a stins din viață regizorul sovietic, Vladimir Nikolaievici Skuibin, creatorul filmelor *Cruzime*, *Judecata*, *Icoana făcătoare de minuni* și altele. Cu acest trist prilej, talentatul prozator sovietic, Vladimir Tendriakov, a scris în *Literaturnaja Gazeta* câteva emoționante cuvinte, asemuind viața scurtă, dar plină a tinărului regizor cu cea a lui Nikolai Ostrovski. Știind că este condamnat la moarte de-o boală incurabilă — paralizia progresivă a tuturor mușchilor — Vladimir Skuibin n-a renunțat nici o clipă la dorința lui de-a fi util societății și de a-și dăruia ultimele puteri artei. Deși fiecare pas, fiecare mișcare, fiecare cuvânt chiar, îl costau eforturi uriașe, Skuibin muncea ca un om valid, prezent în permanență pe platoul de filmare, călătorind adesea la sute de kilometri pentru realizarea anumitor cadre de exterior. Și mulți din cei care au admirat filmele sale, n-au știut că ele sînt creația unui om care se lupta încontinuu cu moartea.

★

Cunoscutul poet sovietic Eduardas Mejelaitis, laureat al Premiului Lenin pe 1962 pentru volumul de poezii, *Omul*, a publicat recent o nouă carte de versuri — *Cardiogramă*, cuprinzând mai multe cicluri: *Pământul*, *Munca*, *Arta*. Temele îmbrățișate de Mejelaitis — după cum arată înseși titlurile ciclurilor —

sînt variate, dar și în acest volum, ca de altfel pretutindeni în creația poetului lituanian, se desprinde dominant figura Omului, ziditorul vieții noi, făuritorul fericirii adevărate. Versurile sînt traduse de lirici sovietici valoroși, în același timp traducători competenți, ca Leonid Martinov, Boris Slutski, Mihail Svetlov și alții.



Prezentarea tehnică: CORNEL PÎRVULESCU
și ANDRONICA POPESCU
Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică «Arta Grafică»





